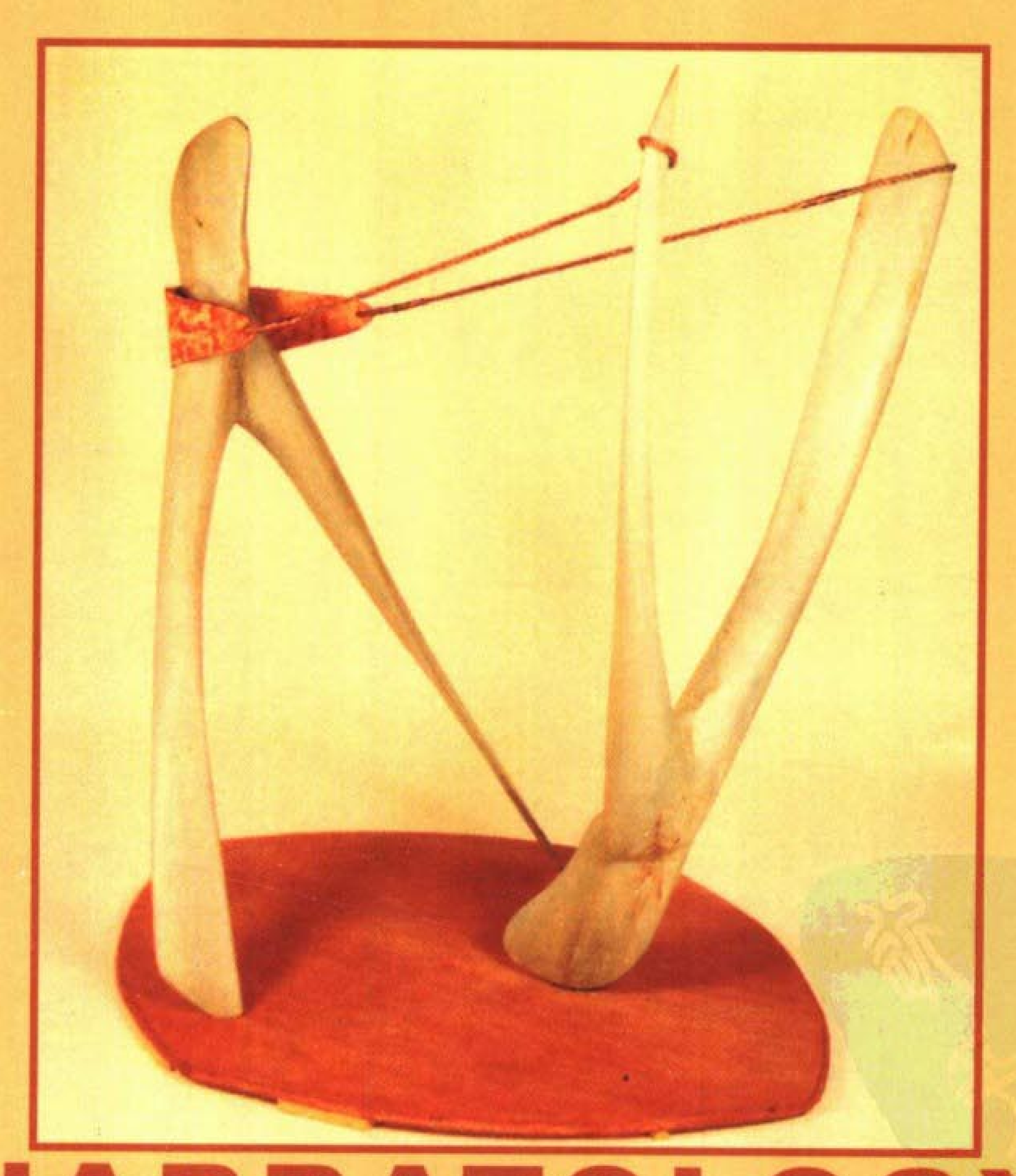
[荷] 米克·巴尔 著
谭君强 译

叙述学

叙事理论导论

(第二版)



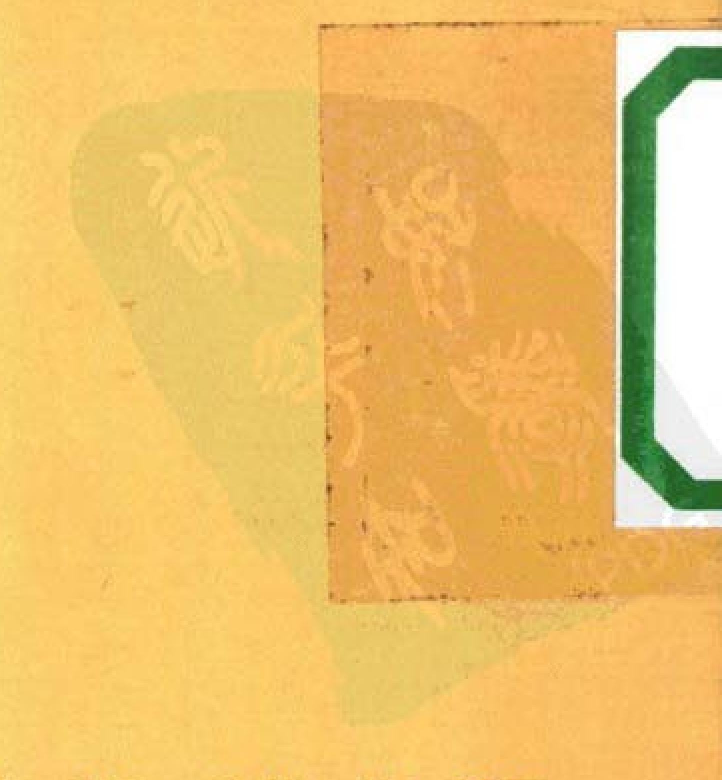
NARRATOLOGY

INTRODUCTION TO THE THEORY OF NARRATIVE

中国社会科学出版社

NARRATOLOGY

INTRODUCTION
TO THE THEORY OF
NARRATIVE



ISBN 7-5004-1722-5

9 787500 417224 >

ISBN 7-5004-1722-5/I·212 定价：20.00元

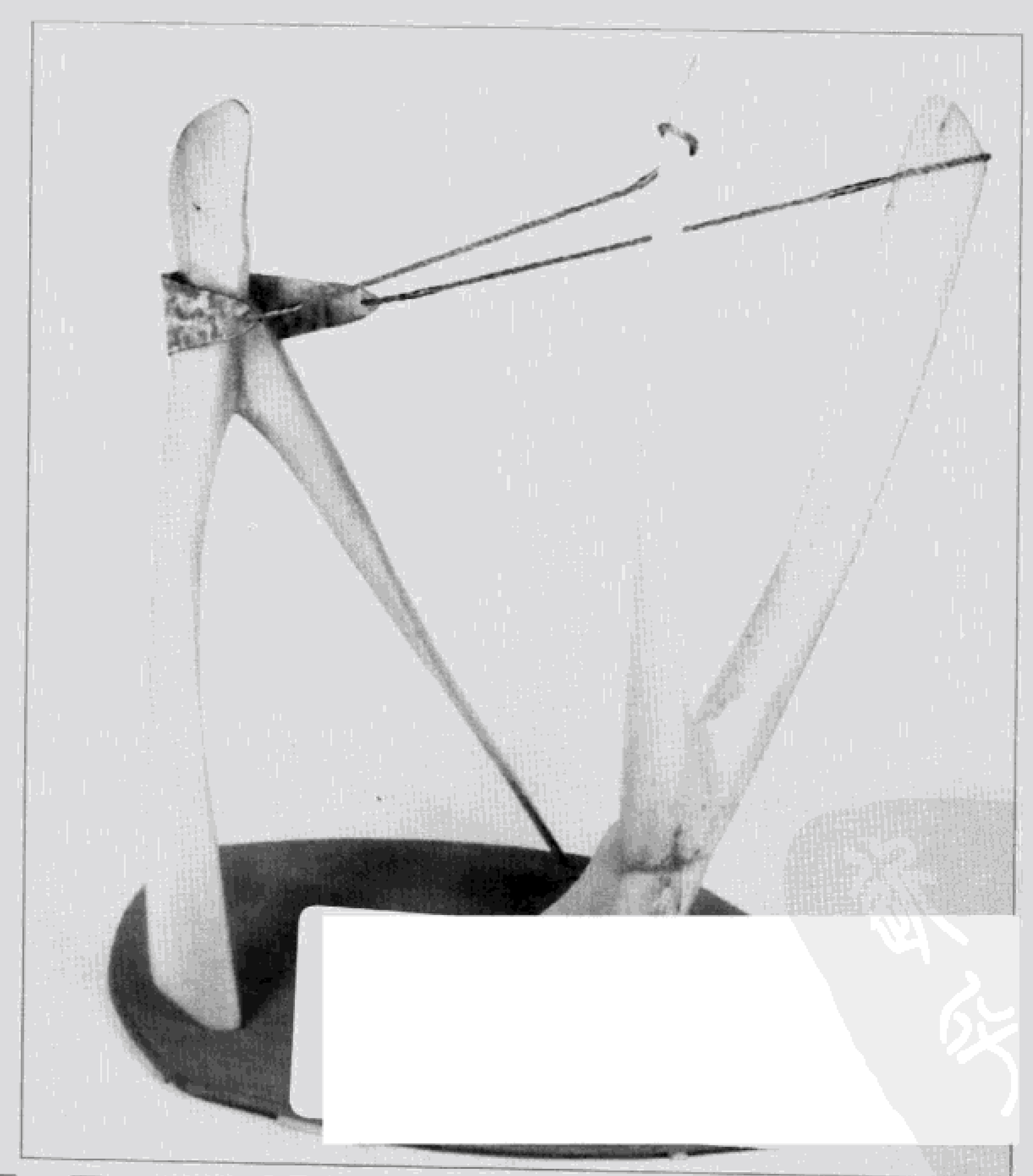
云南大学人文社会科学出版基金资助

叙述学

叙事理论导论

（第二版）

[荷] 米克·巴尔 著
谭君强 译



NARRATOLOGY

INTRODUCTION TO THE THEORY OF NARRATIVE

中国社会科学出版社

图书在版编目（CIP）数据

叙述学：叙事理论导论（第二版）/（荷）米克·巴尔著；谭君强译.—北京：中国社会科学出版社，2003.4（2005.5重印）

ISBN 7-5004-1722-5

Ⅰ.叙… Ⅱ.①米…②谭… Ⅲ.叙述—文学理论 Ⅳ.I044

中国版本图书馆CIP数据核字(95)第05552号

图字:01-1995-558号

书名原文:Narratology:Introduction to the Theory of Narrative (Second Edition)

责任编辑 史慕鸿
责任校对 郭 娟
封面设计 王 华
版式设计 李 建

出版发行 中国社会科学出版社
社 址 北京鼓楼西大街甲158号 邮 编 100720
电 话 010—84029450(邮购) 010—64031534(总编室)
网 址 http://www.csspw.cn
经 销 新华书店
印 刷 北京新魏印刷厂 装 订 丰华装订厂
版 次 2003年4月第2版 印 次 2005年5月第2次印刷
开 本 850×1168毫米 1/32
印 张 9.875 插 页 2
字 数 245千字
定 价 20.00元

译者前言

叙述学（narratology）自20世纪六七十年代从法国兴起以来，发展十分迅速，并且很快越出了法国的国界，引起了各国学者的广泛关注。美国当代文艺理论家华莱士·马丁在其1986年出版的《当代叙事理论》一书中，开门见山地指出："在过去15年间，叙事理论已经取代小说理论成为文学研究主要关心的论题。"今天，它仍是国际学术界关注的中心之一。在我国，自20世纪八九十年代以来，对于叙事理论以及运用叙事理论进行叙述本文分析的兴趣持续不断。

现代叙事理论的形成可以说是20世纪结构主义文论的直接成果。它的发展几乎是与结构主义、尤其是与法国结构主义文论同步的。叙事理论早期的一些重要代表人物，同时也是法国结构主义文论的重要代表人物，如罗兰·巴特、格雷马斯等。它是结构主义文论自然而然的延伸，并在特定研究领域中对它的进一步扩展和深化，由此，叙述学自身逐渐形成为一门独立的学科，并沿着这样一条发展道路不断延续与拓展。

在结构主义者看来，社会生活的一切形态，都体现为普遍法则的作用，而这种普遍法则是可以控制思维活动的。社会现象是由体现在现象中的内在结构及其在社会体系中的位置所决定的，要认识错综复杂的社会现象就只有掌握这些现象的内在结构。而

所谓结构，就是一种内在的关系组合，其中部分之间的相互依赖，是以它们对全体的关系为特征的。在皮亚杰看来，"结构包括了三个特性：整体性、转换性和自身调整性"[①]。整体性指的是结构内部的相互沟通性；转换性指"结构"成为一个具有若干转换的体系，而不是某个静止的形式；自身调整性则指结构可作自身调整，它带来了结构的守恒性和某种封闭性。这就决定了结构主义理论与方法所具有的特征，这些理论特征与方法在叙事理论的形成与发展中都有明显的反映。

就叙述学研究本身而言，它主要集中于两个不同的层面：一个是叙事结构的层面，它研究叙述（不论是以何种表现媒介出现的）的性质、形式、功能，并试图归纳出叙述的能力。它在故事、叙述以及二者相互关系的层次上考察所有的、并仅仅只是叙事作品所具有的共同特征，探讨使它们得以相互区分开来的因素。另一个则是叙述话语的层面，它研究叙事文中话语表现模式中的时序状况与事件，集中于故事与叙述本文、叙述过程与叙述本文，以及故事与叙述过程之间可能的关系，而不关注故事层次本身，也不试图去建构诸如故事或情节语法。具体说来，它考察时态、语式、语态这样一些问题[②]。

在叙述学研究中对于叙述结构的关注，是与结构主义关系更为密切的层面，用普林斯的话来说，它是由结构主义所激发(structuralist-inspired)[③]的研究层面。这一研究无疑受到了由普罗普所开启的对于俄罗斯童话故事所做的结构研究的影响。它所关注的是被叙述的故事的逻辑、句法、结构，也就是广义上的叙述

---

① 皮亚杰：《结构主义》，倪连生、王琳译，商务印书馆1987年版，第2页。

② Gerald Prince, *A Dictionary of Narratology*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1987, p.65.

③ Gerald Prince, *A Dictionary of Narratology*. p.65.

语法问题。它试图要在不论以何种媒介所构成的、任何具有所谓叙述性的叙事作品中，去探寻它们所具有的共同特征，共同的叙述结构。它在早期所进行的这种努力，一如巴特在他的《S/Z》一书开头所说的：

> 据说，某些佛教徒依恃苦修，最终乃在芥子内见须弥。这恰是初期叙事分析家的意图所在：在单一的结构中，见出世间的全部故事（曾有的量，一如恒河沙数）；他们盘算着，我们应从每个故事中，抽离出它特有的模型，然后经由众模型，导引出一个包纳万有的大叙事结构（为了检核），再反转来，把这大结构施用于随便哪个叙事。①

巴特在这里不指名地提到了诸如普罗普以及列维—斯特劳斯等人所做研究的某些意图，它显然是沿袭结构主义研究方向的结果。这种研究状况多少反映出人们对曾经主导文学研究中那些无视对文学作品内部研究的关注所作出的反应，一如热奈特所说："人们曾经在相当长的时间内将文学视作一个没有代码的信息，因此现在有必要暂时将它看成一个没有信息的代码。"② 这些研究是以较为简单的叙事作品作为对象的，它所得出的结论在一定意义上是与他们所做的研究相符的。叙述语法的探寻对于从总体上把握叙事作品的构架与叙述逻辑自然有其不可忽略的意义，它不仅可以帮助人们对叙事作品在结构意义上的进一步理解，而且也打开了一条进入叙事作品内部研究的途径。

---

① 罗兰·巴特：《S/Z》，屠友祥译，上海人民出版社2000年版，第55页。

② 热奈特：《结构主义与文学批评》，载《辞格一》，巴黎瑟依出版社1966年版，第150页；转引自张寅德《法国结构主义文论的嬗变》，《华东师范大学学报》1988年第3期，第41页。

然而，当一定的叙述构架已经被揭示出来，一定的模式已经被建构起来之后，人们就不再满足于对这种叙述语法的一般了解，而将其研究深入到叙述本文中，探讨叙述本文中的话语表现模式以及故事与叙事话语之间的关系等。热奈特所进行的研究，尤其是他的《叙事话语》的发表，不仅是这一研究的一个重要起点，同时也为这一研究方向的确立打下了一个重要基础。它日益形成为叙述学研究的一个引人注目的主流，并在20世纪七八十年代得到了充分发展，产生了一系列重要的研究成果，形成为人们现在称之为“经典”叙述学的阶段。除热奈特之外，里蒙—凯南、查特曼、普林斯与斯坦泽尔等人的研究大体上都属于这一范围。这些研究继承了早期叙述学研究中已有的成果，但又与早期的研究明显不同。他们不再试图去探讨无边无际的具有所谓叙述性的一切叙事作品、包括用各种不同媒介表现出来的叙事作品的基本叙述语法，而主要基于以语言形式出现的叙述本文为其研究对象，而且更多的是以大量现实主义与现代主义小说作为研究对象，来探讨在这样一些叙事作品中所显示出来的叙述性以及叙事话语中的种种形态。由于现实主义与现代主义的叙事作品无论在数量上还是在其所取得的成绩和具有的影响上都具有十分重要的意义，因而，基于对这样一些叙事作品所做的叙述学研究无疑为叙事理论的实践与运用开辟了一条广阔的道路，而理论研究本身也一直在不断拓展与深化之中。

与叙述语法的研究一样，基于叙事话语的叙述学研究仍然将其研究的范围限定于叙述本文之内，专注于一种按照二元对立原则所界定的形式概念或范畴的研究，而并不考虑它与超越叙述本文这一范围的外在关联。然而，在叙事理论研究的过程中，人们逐渐意识到这种纯粹形式意义上的研究所具有的局限性，早期叙述学研究中的一些偏激的、绝对化的理论倾向受到了或多或少的

质疑。对于那种将本文孤立于产生本文的外在因素而进行研究的意图与方法，一些有识之士进行了严厉的批评。前国际比较文学学会主席，荷兰乌德勒支大学教授佛克马明确指出，“文学必须和现实生活密切相关”。“文学再也不是一个隐蔽的、‘自律的’领地了，文学研究的对象也不能仅局限于文学文本”[1]。

正是在这样一种理论趋向下，文学研究出现了某些转变，从强调对作品内在的本文研究转变为不仅仅关注对本文内在的研究，同时也关注对本文与其外在关联的研究。反映在叙事理论的研究中，尤其是20世纪90年代以来的叙述学研究，即所谓后经典叙述学研究（postclassical narratologies）中，这种理论转变产生了明显的反应。叙述学跳出了长期以来将其自身限定于叙述本文内在的封闭式研究的窠臼，在保持其自身的理论特征和特有的理论模式的同时，它与诸多外在要素相关联，并与已经存在的大量其他的研究方法，诸如女权主义、巴赫金主义、解构主义、读者反映批评、精神分析、历史主义、修辞学、电影理论、话语分析以及（精神）语言等相沟通，从而形成叙事理论研究融会贯通、向纵深发展的局面，由此相应出现了叙述学研究中的各种变形。戴维·赫尔曼1999年主编出版了《叙述学：叙事分析的新视野》（*Narratologies: New Perspectives on Narrative Analysis*）一书，书名中的“叙述学”一词使用了复数就是对这种局面的最好反映。在赫尔曼看来，叙事理论所经历的不是它的终结而是持续的、有时令人吃惊的变形。“在互相渗透的年代里，单一的叙述学（narratology）实际上已经分支为多种叙述学（narratologies）；结构主义关

[1] 见王宁：《关于文学史、文学理论及文学研究诸问题——访著名学者佛克马教授》，载王宁《比较文学与中国当代文学》，云南教育出版社1992年版，第185、186页。

于故事的理论构建发展成为叙事分析中的多重模式。”[①]他认为这些模式与结构主义传统或多或少保持着一种批评与反省的关系。在这种情况下，过去单一的叙述学出现了诸如电影叙述学（film narratology）、音乐叙述学（music narratology）、女性主义叙述学（feminist narratology）、社会叙述学（socionarratology），以及在一个因特网盛行的时代的电子叙述学或电子网络叙述学（cyberage narratology）等等。这些叙述学的分支在各自关注的领域里开展着自己的研究，它不仅丰富了叙述学，也为叙事理论更好地适应和反映这一迅速变化的时代而做出自己的贡献。

在这些研究中，人们力图对叙述学研究的经典模式重新进行思考与构建。从而，叙述学在理论与实践方面都出现了引人注目的变化和拓展。我们可以看到，人们已经倾向于摈弃传统叙述学研究中将叙述本文视为一个封闭体系的模式，而按照认识论的标准重新界定叙述性，并超越形式叙述学而进入语用学、接受理论的领域，强调读者和语境的重要作用，以及读者的接受所具有的重要意义，试图构建出一种有机的阅读状况。

与传统叙述学相反，这些研究力图使自己的探讨具有历史的观念和历史的意义，而不只具有形式的意义。莫妮卡·弗鲁德尼克其《走向“自然”叙述学》一书中明确宣称，要按照认识（“自然”）的标准重新界定叙述性，而且，“不像大部分其他的叙事理论，这一新的模式是明确而又有意地属于历史的”[②]。这种历史性从标题中的“走向”一词中就已经反映出来。它不仅反映了已经提出的这一认识与有机的模式开始具有的性质；它也涉及

① David Herman, "Introduction: Narratologies." *Narratologies: New Perspectives on Narrative Analysis*. ed., by David Herman, Columbus: Ohio University Press, 1999, p.1.

② Fludernik Monika, *Towards a "Natural" Narratology*. London: Routledge, 1996, p. xi.

到了各章构成的时间先后顺序的轨迹，从口头语言的故事讲述到中世纪的、早期现代的、现实主义的、现代主义的以及后现代主义的写作类型。按照历史地出现的不同的叙事作品来进行研究，在这一广阔的历史背景下来探讨不同的叙事作品所具有的特征，这本身就具有一种浓重的历史感。

从上面的这些叙述学理论发展趋向中，我们可以看出对传统叙述学理论的超越，也可看出某种批评的循环，比如，在叙述学的早期研究阶段，人们曾试图从大量具有所谓叙述性的不同媒介的叙事作品中来概括出叙述语法与叙事话语的某些规律，但是，这种尝试因为过于雄心勃勃而又缺乏有力的理论支撑而并未取得引人注目的成果，尽管后来像查特曼在其《故事与话语：小说与电影中的叙事结构》一书对电影这种特殊的叙事作品进行过一些有意义的探讨，但这种研究毕竟十分有限。而在叙述学的发展已经积累了相当的理论资源、已经形成了自身特有的理论分析模式的时候，这种扩大其研究范围的意图，再一次引起了人们的注意，成为这一新的理论潮流中一个引人注目的现象[①]。

现在呈现在读者面前的中译本《叙述学：叙事理论导论》(第二版)，其英文版 1997 年由加拿大多伦多大学出版社出版。该书此前的英文版由多伦多大学出版社 1985 年出版（中译本由笔者译出，中国社会科学出版社 1995 年版)，它正属于 20 世纪 80 年代有影响的经典叙述学的代表著作之一。自该书 1985 年英文版出版以来，它“已成为对于叙述本文综合理论各主要成分的一部经典介绍”。第二版与 1985 年版相比，不仅增加了超过三分之一以上的篇幅，而且作者作了大量修改，增加了许多新的内

① 有关叙事理论的发展，参见笔者所著《叙事理论与审美文化》，中国社会科学出版社 2002 年版，第 223—243 页。

容，加入了许多新的研究成果。如对于叙事中的对话、翻译（包括不同媒介之间的转换）作为一种变形、互文性、多学科性等的研究，对于可视化与视觉叙事的探讨，以及叙述的人类学视野的考察，叙述学的文化分析运用等。可以看得出来，这是与叙事理论的发展方向相一致的。

《叙述学：叙事理论导论》（第二版）仍是以阐述系统的叙述学以及相应的概念作为基础的。因而，对于叙事理论的基本描述，仍然是作者关注的中心。对于叙事作品，作者依然将它分别置于三个层次，即本文、故事、素材来进行探讨，尽管她将原先的顺序作了颠倒（在第一版中的顺序是素材、故事、本文）。这一区分贯穿着一个假设，即分别分析这三个层次是可能的，虽然它并不意味着这些层次事实上相互独立存在。在"本文"层次，也就是读者可以直接进入的部分，作者从叙述本文分析中最中心的概念"叙述者"入手，分别探讨了非叙述的评论，描写以及叙述层次等问题；在"故事"层次中，探讨了按时间顺序发生的事件如何加以艺术性变形的问题，包括诸如顺序的安排、叙述节奏、频率、聚焦以及视觉故事等；最后，作者再回到"素材"这一层次，分别探讨了事件、行为者、时间、场所等相关的基本要素，所有这些都是与作为按实际顺序发生的事件必不可少的。

作者在第一版中所阐述的叙事理论，主要是基于以语言作为媒介的叙述本文作为研究对象的。而在新版中，其研究对象大为扩展。这一点，我们可以从作者对"叙述学"的定义中看出来。在原版中，她将之描述为："叙述学是关于叙述本文的理论。"而在新版中则是这样描述的："叙述学是关于叙述、叙述本文、形象、事象、事件以及'讲述故事'的文化产品的理论。"这里不仅将原先的一个简单界定加以扩展，而且特别强调了对于"文化产品"的研究，这样一来，其适用的范围就远为扩大了。原版中

对本文的界定是："本文（text）指的是由语言符号组成的一个有限的、有结构的整体。"而在新版中，巴尔紧接着上面的文字增加了这样一段话："符号的这一有限整体并不意味着本文自身是有限的，因为其意义、效果、功能与背景并不是有限的。它仅仅表明这里有第一个和最后一个词，或第一个和最后一个电影中的形象，或绘画中的构架被加以确认。即便存在着这样一些界限，如我们将看到的，它们也不是极为严密、滴水不漏的。"通过强调"其意义、效果、功能与背景并不是有限的"，实际上已经使本文超越了单纯意义上的本文范围，而对于诸如"电影中的形象，或绘画中的构架"这样一些"本文"加以确认。原版对"叙述本文"的界定是"叙述本文（narrative text）是叙述人在其中进行叙述的本文"；新版中则是："叙述本文是叙述代言人用一种特定的媒介，诸如语言、形象、声音、建筑艺术，或其混合的媒介叙述（'讲'）故事的本文。"与此相适应，作者在新版中，加入了大量以电影、绘画和艺术等不同媒介出现的叙事作品的分析，扩展了叙述学的理论适用范围。新版还增加了第四章："叙述学的文化分析运用"，虽然这只是以结语的方式所做的一个简要论述，但它显示了作者对拓宽叙述学视野的关注。所有这些，都反映了叙事理论发展的方向。可以这样说，《叙述学：叙事理论导论》（第二版）是经典叙述学与形成于20世纪90年代的后经典叙述学的一个有机结合。

在任何研究中准确地界定和理解一系列概念十分重要。本书中作者提出了对有关概念、尤其是一些核心概念的明确界定，这里首先应予注意。除了上面所提到的对本文与叙述本文的界说而外，其他如故事（story），本书指的是以一定方式对于素材的描述；素材（fabula）是按逻辑和时间先后顺序串联起来的一系列由行为者所引起或经历的事件。这里需要对素材（fabula）加以

说明。俄国形式主义者将叙事作品区分为“法布拉”（фабула，英译为 fabula，中译常为“故事”）与“休热特”（сюжет，英译为 suzjet，中译常为“情节”），什克洛夫斯基实际上所指的是作为素材的一连串事件即“故事”必须经过“陌生化”的变形才能成为艺术作品，成为小说的“情节”。因而这里的“故事”，指的是作品叙述按实际时间顺序排列的事件，而“情节”则指对这些素材加以创造性的变形。英国作家兼理论家福斯特在其《小说面面观》中也将故事（story）与情节（plot）加以区别，实际上指的仍是按实际时序发生的事件在小说中构成为艺术情节；法国叙述学家托多罗夫则采用“故事”（histoire）与“话语”（discours）这两个概念来区分作品的素材与经加工之后的表达形式。在本书中，所使用的“fabula”（译为“素材”），实际上与通常所译的“故事”相对应，而本书中所使用的“story”（译为“故事”），按作者的界定指“以一定的方式对素材的组合”，实际上近似于“情节”（suzjet）。

本书作者米克·巴尔教授（Prof. Dr. Mieke Bal），1946 年生于荷兰，现任教于阿姆斯特丹大学总体文学与比较文学系，同时任阿姆斯特丹大学文化分析学院主任，为国际文艺理论界知名学者。巴尔教授 1969 年毕业于阿姆斯特丹大学，1977 年获荷兰乌德勒支大学法语和比较文学博士，随后在该校任文艺理论助理教授，副教授。1987 年 8 月至 1991 年 6 月任该校教授，同时兼任美国罗切斯特大学艺术与艺术史系教授。1991 年 7 月起任阿姆斯特丹大学文艺理论教授。她曾用英、法、荷兰文撰写出版了二十余部专著，发表了一百余篇论文，并应邀在美、英、法、意、加拿大、瑞士、以色列等世界各地的数十所大学作学术讲座。作为一位有着广泛学术兴趣的学者，巴尔教授在叙述学、女权主义批评、符号学以及艺术史方面产生过相当影响。在美国罗切斯特

大学期间，她还创立了跨学科研究项目“比较艺术”，这是比较文学、电影研究和艺术史的结合，在她关于荷兰名画家伦勃朗研究的著作中就反映了这一研究的跨学科性。巴尔近年出版的著作包括：《引述卡拉瓦乔：当代艺术，荒诞的历史》（芝加哥大学出版社 1999 年版）、《斑驳的屏幕：视觉阅读普鲁斯特》（斯坦福大学出版社 1997 年版）、《双重曝光：文化分析的主体》（纽约 Routledge 出版社 1996 年版）、《论意义构成：符号学文选》（美国加利福尼亚 Polebridge 出版社 1994 年版）、《阅读“伦勃朗”》（剑桥大学出版社 1991 年版）等。

本书出版之后，受到广泛欢迎，多次再版、重版，并有多种外文版问世。该书新版 1997 年出版，但译者 2001 年冬天在阿姆斯特丹大学时所获得的已是 1999 年的重印本了。无论在本书的第一版还是第二版的翻译过程中，译者自始至终得到米克·巴尔教授的关心和支持，在此谨表诚挚的谢意。本书的所有脚注，均为译者所加，在此特作说明。

谭君强

2003 年 1 月于昆明

目　录

导　言

叙述学（narratology）是关于叙述、叙述本文、形象、事象、事件以及“讲述故事”的文化产品的理论。这样一种理论有助于理解、分析与评价叙事文。理论是有关某一特定客体的一系列系统性的概述。这一客体，也就是叙述学所要探讨的资料体（corpus），由为各种各样目的而完成、并具有许多不同功能的“叙述本文”所组成。实际上，人们可能会说，资料体由所有的叙述本文组成，并且也只能是那种叙述性的本文。提出这一理论时，首先遇到的难题之一就是要阐述我们可以用来界定这一资料体的特征。尽管人人大体上都了解叙述性本文的特质，但是要确定某一特定的本文是否应被视为部分地或整体地是叙述性的，有时肯定是有难度的。

这并非真是一个问题。如果我们能成功地界定一些必不可少的特征，那么，这些特征就可以作为一个出发点，使我们进入下一阶段：那就是描述每一种叙述本文的构成方式。这一步完成之后，我们就具有每一种关于叙述系统（narrative system）的描述。在这一描述的基础上，我们可以检验当叙述系统被具体化为叙述本文时可能发生的变化。最后这一步的前提是运用包含在叙述系统中的有限概念可以描述的无限量的叙述本文。本书阐述了系统的叙述学以及相应的概念，读者可获得一种工具，运用这一工具

可以描述叙述本文。这并不意味着这一理论是某种机器，将本文插入这一端，就指望从另一端滚出一个恰当的描述来。这里所提出的概念必须被看作是智能工具。这些工具是有用的，因为它们能使其使用者阐述的一种本文的描述也适用于其他本文。而且，对本文特征的发现也可通过对描述的叙述系统的洞悉而变得更加容易。但是，首要的一点在于，这些概念在读者阅读或“进入”叙述产品时，通过鼓励他们清楚地说出或思考其所理解的东西而有助于增进理解。

借助于这一理论而获得的本文描述决不应被看作为惟一正确的描述。其他人或许也可以有所不同地运用同样的概念，强调本文的其他方面，从而产生不同的本文描述。因为阅读是一种具有立体性的活动。如果对一篇本文的描述被理解为可提供给其他文本的方案的话，那么，这一描述可以在一个系统的理论框架内被阐述这一事实将会带来重要的益处：它将促进对所提出的描述的讨论。

记住这一点，我们就能回到叙述本文的资料体这一问题。这一资料体由什么组成？乍一看来，答案似乎不言自明：长篇小说、中篇小说、短篇小说、童话、新闻报道等等。但是，我们有意识或无意识的是在构建某些疆界，而这些疆界并非每个人都同意。比方说，有些人认为连环画属于叙述本文的资料体。但有些人不同意。如果这些人希望达成共识的话，他们首先必须要能够解释他们是如何做出决定的。在这种情况下，解释并不困难。那些认为连环画属于叙述本文的人宽泛地解释本文这一概念。在他们看来，本文不一定是语言本文，例如连环画中就采用了其他非语言的符号系统，即视觉形象。而另一些人（都对本文构成做更严格的解释）则将这一术语仅仅留给语言本文。

这一简单例子有助于我们界定我们所运用的概念。界定最好

清楚明白，使每个运用这一概念的人对它的理解与最初被界定时的理解相同。这一理想状况有时很难实现。比如，当该概念被频繁地运用，以至开始出现自身的规律时，每个使用这一概念的人在理解上就多少有所不同。一些十分普遍、看起来十分明了的概念，如文学、本文、叙述、诗歌等就属这种情况。还有一些更为特殊的概念（这些概念本书稍后将会介绍）更是如此，比如“聚焦”。当然，人们总是可以运用仅仅在他们所从事的特定研究（课程、讨论、论文等）范围中有效的定义。而读者则必须决定他们是否采纳这些定义以解决其他语境的问题。但是，至少讨论中的概念应该辨明。如果对于本文的界定问题已取得一致的话，关于连环画的不同意见很快就会得到解决。换句话说，界定就像语言：它帮助提供词典，这样，一个人就可以理解另一个人的意思。

如上所述，提出关于叙述本文的理论首先需要界定一系列核心概念。本书大部分正由这些核心概念所组成。在本书的“导言”中，本文（text）指的是由语言符号组成的一个有限的、有结构的整体。符号的这一有限整体并不意味着本文自身是有限的，因为其意义、效果、功能与背景并不是有限的。它仅仅表明这里有第一个词和最后一个词，或第一个电影和最后一个电影中的形象，或绘画中的构架被加以确认。即便存在着这样一些界限，如我们将看到的，它们也不是极为严密、滴水不漏的。

下述界定正是属于上面所提到的情况，在这里其他人运用一些稍稍不同的概念和界定。在本书的框架之内，我选择了这样一些概念：叙述本文（narrative text）是叙述代言人用一种特定的媒介，诸如语言、形象、声音、建筑艺术，或其混合的媒介叙述（“讲”）故事的本文。故事（story）是以特定的方式表现出来的素材。素材（fabula）是按逻辑和时间先后顺序串联起来的一系

列由行为者所引起或经历的事件。事件（event）是从一种状况到另一种状况的转变。行动者（actors）是履行行为动作的行为者。他们并不一定是人。行动（to act）在这里被界定为引起或经历一个事件。叙述本文是故事在其中被讲述的本文这一主张表明，本文并不等同于故事。如果两个术语具有完全相同的意义的话，那么宁肯放弃一个。这两个术语的含义可以清楚地由下面的例子加以说明。在欧洲，人人都熟知“拇指汤姆”的故事。然而，并非每个人都是借助同一本文阅读这个故事的。这里有不同的版本，换句话说，有各种不同的本文，其中讲述的是同一个故事。在一系列不同本文中有一些值得引起注意的差别。有些本文被认为是文学的，而有些则不是；有的可给儿童朗读，而有的却很难。显然，叙述本文彼此相异，即便讲述的故事相同。因而，脱离开故事考察本文是有益处的。由于本文涉及运用任何媒介的叙事，我在运用这个词时强调的是其结构性，而不是其语言性质；也请记住，我在运用这个词时有时与“人工成品”（artifact）互换。

“拇指汤姆”的例子可以再一次被用来说明另一个区别，即故事与素材的区别。这一区别基于事件顺序与这些事件被描述的方式之间的不同。这一不同不仅仅在于语言的运用上。尽管“拇指汤姆”的读者阅读的可能是不同的本文，但对哪些角色值得同情，常常会形成一致意见。他们都会赞许那个聪明的孩子，为巨人的厄运而称快。为了使汤姆能战胜他的敌人，读者早有准备，满不在乎地看着汤姆调换王冠，以使巨人无意中吃掉自己的孩子。事实上，读者为这一诡计而高兴。显而易见，这一相当残酷的素材以特殊的方式在所有文本中呈现，使得读者情愿一部分孩子成为另一部分的牺牲品。当“拇指汤姆”在另外的符号系统，比如在电影中被“叙述”时，也会唤起同样的反应。这一现象表

明，素材并不是仅仅通过语言来被叙述的。

上述界说提出了三个层次的区分——本文、故事、素材。对于叙述本文进一步的研究来说，这是一个合理的基础。这一区分是研究上面提出的叙述本文理论的出发点。它包含着一个假设，即分别分析这三个层次是可能的。它并不意味着这些层次相互独立存在。我们所能研究的惟一材料是摆在我们面前的本文。然而就连这一表述也不妥帖；读者只有书、纸和墨水，或画布上的笔触，电影院里的光线，他们必须运用这一材料构筑起本文的结构。本文可以被分为三个层次这一说法是基于推理过程的一种理论假定。只有体现在语言符号系统、视觉形象以及其他的本文层次可以直接切人。那些希望对本文进行分析、从而被称为“分析家”的读者区分本文的不同层次，以便说明本文对读者的特殊影响。自然，读者，至少“普通读者”而非分析家，是不会去做这一区分的。在“导言”中，旨在考察本文的工具有意识地建立在层次区分的概念上，这一区分对于本文分析必不可少。因而，实际上的不可分性应该暂时被撇开，这一点是无法规避的。

在这一框架内，我们将要讨论下述问题。首先，我将以人们所倾向于思考这些问题的顺序将其列出来，然后再将这一顺序颠倒过来。被理解为编人故事中的材料或内容的素材已被界定为一系列事件。这个系列是根据一定的规则构成的，我们将其称为事件逻辑（logic of events）。结构主义者的研究常常基于这样一种设想，即表现在故事中的事件序列必须与那些控制着人类行为的规则相适应，因为不然的话，叙述本文就无法理解。如果人类行为被看作描述事件的标准，那么行为工具，即行为者的功能问题就会立即出现。格雷马斯（Greimas）关于行为者应联系事件加以描述的主张对这一问题做出了一个可能的回答。但是，素材的另外两个成分在逻辑上也应该是可描述的。事件，不论如何微不足

道，实际上总要花费时间。这一时间具有一种假定状况：在素材中事件并未“实际”出现，或者至少其真实状况与其内在逻辑并不相关。不过，时间对于素材的连续往往相当重要，因而必须使其可被描述。如果拇指汤姆不能随意支配七英里长的靴子的话，他决不可能及时逃离巨人。在这种情形下，汤姆逃离巨人手心所需要的时间与巨人醒过来所需要的时间之间的差别对于这一素材的贯通是决定性的。而且，事件总要在某个地方出现，或在一个实际存在的地方（阿姆斯特丹），或在一个想象的地方（C.S. 刘易斯的那尼亚）。事件、行为者、时间与地点一起组成素材的材料。为了把这一层次的组成部分与其他方面区分开来，我在后面将它们称为成分（elements）。

这些成分以一定的方式组织进故事中。它们相互间的安排方式使得它们可以产生所希望的效果，或使人信服，或使人动情，或使人上当，或产生美感。将不同的成分编排到一个故事中要牵涉到好几个过程。这些过程不能与作者的活动相混淆——对于后者的概括既是不可能的，也是毫无意义的。这里所描述的编排原则仅具有一种设想的性质，其目的在于使描述故事中出现的材料的方式成为可能。

1. 事件以一种可以区别于时间顺序的次序被加以安排。

2. 在故事中，分配给素材的不同成分的时间总量，由这些成分在素材中占据的时间总量所决定。

3. 行为者被赋予显著的特征。这样，他们就个体化并转变成为角色。

4. 事件发生的地点也被赋予与众不同的特征，从而转变为特定的地点。

5. 除已在素材层次被加以描述的行为者、事件、地点和时间之间的必要的关系外，其他关系（符号的、讽喻的、传统的等

等）也可能在一系列成分间存在。

6. 从各种不同的“视点”（上述成分可透过这些“视点”进行描述）中做出选择。所产生的聚焦（focalization），即“谁感受”与被感受的东西之间的关系，使故事染上主观性的“色彩”。

这一系列过程的结果是出现一个不同于其他故事的特定故事。我将把一个故事所具有的特征称为（特定）方面（aspects）。

已被编排到故事中的素材还不是本文。叙述本文是用语言所“讲述”的故事：也就是说，它被转换成为符号。正像关于叙述本文的界定所表明的，这些符号由一个讲述的行为者创造出来，这一行为者“表达”出这些符号。这个行为者不能等同于作者、画家，或电影制作人。相反，作者抽身出来，指派一个虚构的发言人，一个在术语上称为叙述者（narrator）的行为者。但是，叙述者并非持续不断地讲述。一旦在本文中出现直接引语，叙述者就暂时地将这一功用转给一个角色。在描述本文层次时，确定谁在叙述就变得十分重要。

本文并不仅仅由特定意义上的叙述组成。在每一叙述本文中，我们都可以指出那些涉及某些并非事件的段落，比方说，对于某事的看法，或者由叙述者作出的与事件并不直接相关的揭示，对于面部或地点的描写等等。这样就有可能考察在本文中谈到了什么，并将其分类为叙述的、描写的、议论的。这样一种分析常常有助于对叙述本文思想或美学价值的评价。还有一个问题，那就是所有这些是怎样被叙述的。通常，叙述者的风格与行为者的风格间往往存在着引人注目的区别。这个三分法（这种分法基于前述三个不同的层次）的结果就是，某些传统上构成一个统一整体的问题将在本论著的不同阶段被分别加以对待。其中的一个例子是一个人格化的形象，在对素材的研究中被称之为“行为者”，在对故事的研究中被称之为“人物”，在对本文的研究中

则被称之为“讲述者”。

以上面的论述作为基础，现在有可能更为确切地归纳出有助于详细说明叙述本文的资料体的那些特征（对于这样的资料体，这一理论是有效的）。从观念上说，叙述本文应具有下述典型特点：

1. 在叙述本文中可以找到两种类型的讲述者：一类在素材中扮演角色，一类不扮演。这种区别即使在叙述者与行为者合而为一（例如在叙述中以第一人称讲述）时依然存在。叙述者是同一个人，但在以下的时刻和情境下除外，那就是他最初就经历着事件。

2. 在叙述本文中可以区分出三个层次：本文、故事、素材。其中每个层次都是可描述的。

3. 叙述本文所涉及的传达给读者的“内容”，是由以一种独特方式表现出来的行为者引起或经历的一系列相关联的事件。

这一区分看起来是有道理的，我也发现它在实践中是很有用的。但需要指出的是，无论是在阅读还是在写作中，都不会以这种顺序进行。实际上，从逻辑上说，读者首先“看”的是本文，而不是素材。素材确实是读者解释的结果，这种解释既受到最初与本文接触的影响，也受到故事操作的影响。而对于作者是如何进行的我们既不需要、甚至也不想知道。作为本书所研究的对象，叙事是一种参与文化进程的文化现象。它是这些过程的可能的状况，这些过程形成了叙事分析的兴趣。为了更有力地强调这一点，我决定颠倒传统的描述三个层次的顺序。这是与本书较早版本不同的一个重大变化。

总而言之，这些特征可以产生这样的界定：叙述本文是在其中上述三个特点可以被发现的本文。第三个特征也适合于戏剧本文。不过，有些显示出所有上述三个特点的本文却由于传统与直

观的原因并不被视为叙述本文。许多诗歌就属于这种情况，托马斯·艾略特的《荒原》可以作为无数例子中的一个。诸如此类的诗歌或许可以被称作叙事诗，其叙述特征也可从叙述学上加以描述。这种情况并不常出现，这可以归因于诗歌通常显示其他更为引人注目的特征，即诗意特征这一事实；艾略特的诗首先作为一首诗而存在，其叙述特征的重要性则在其次。很明显，上述特征并不会产生对资料体的一种绝对的、无懈可击的说明。这也是一件好事。它意味着叙述理论仅仅能使本文的叙述方面，而不是所有特征具有可描述性，即便是毫不含糊的叙述本文也如此。因而，详细说明确定的资料体是不可能的。这是一个关联的问题，我们能详细说明的只是这样一些本文的资料体：其中的叙述特征十分显著，以至于对它们的描述可以被看作是相互关联的。另一种可能性就是运用这一理论描述非叙述性本文的某些部分，以及任一特定本文的叙述层面，诸如上述艾略特的诗歌。这样，详细说明的相对性至少可以清楚地被建构起来。

通过前述叙述系统的理论创立，一系列描述的概念产生了。这些概念使对于叙述本文的描述在叙述性的范围内成为可能。由于与这些概念相适应的理论是有系统的理论，它原则上可以给予本文以完全的描述，这就是对讨论中的本文所有叙述特征的说明。然而，这样一种描述会引出冗长的、可能会是相当乏味的结果，因而分析者总要做出选择。许多人发现做出这种选择并证明这种选择的正当性并不容易。直觉常常会促成作品引人注意的方面与相关的理论成分的结合。直观地说，在本文精细阅读的基础上，人们往往要选取那些与他所希望描述与说明的本文有特殊关系的理论成分。然后可以运用对本文的这一部分描述，以便在对于本文的其他方面做出进一步的猜测时发挥作用。这些猜测可以在其他材料的基础上加以验证。由此产生的本文描述为从中可以

做出区分的解释奠定了基础。在理论上，有可能在描述的基础上（“本文就这样被构成”）将一种意义附着于本文（“本文有这样的意思”）。一种解释从来就不过是一种看法（“我认为本文有这样的意思”）。如果一种看法可以被接受，它必定能很好地被发现（“我认为，在材料所显示的基础上，本文有这样的意思”）。如果这一看法是建立在精确描述的基础上，那么它就是可以被讨论的，即便如此，在实践上，直觉的解释往往在分析的头一步开始之前就有了。这里所提出的理论是描述的工具，因此，解释是可以讨论的。它不能归结为在客观性和确定性上是“对”的或“证明是错的”这样的问题。

赞成解释既是主观性的也是易受文化发展影响的（这使解释的过程更具普遍兴趣）观点将叙事分析转化为“文化分析”的活动。即使在人们的研究对象仅仅是文学时这种情况也会出现。为了强调这一点，我将在所有以语言出现的文学例证中杂以其他一些例证，同时也在详细研究的情况下不时对文化现象的重要性作出评论。应该强调，这些评论也具有我自己解释的主观性质，它应该在这样的基础上被理解。

上面所做的暂时的界定以及后面所要做的更为精确的界定，都共同对于媒介具有特殊的关注。比如说，在谈到叙述者时，将其归之为叙述的主体，即便这一主体并不与叙述者相认同。素材中的行为者则是行动的主体。对于主观性的关注，确实是表现在本书中的一个基本的理论原则。它意味着对叙述交流持一种复合的态度。在本书首次出版的十年时间里，对于这样一种观点的要求已变得远不是多余的了。

在面对更为“混乱”的语言哲学时，即坚持任何言说的多种多样的来源（巴赫金）与含混意义（德里达）——对此我赞成，我想提出意义的过程与对于意义的反应。此外，语言与叙述的接

受理论已经有说服力地表明，正是读者在“制造”意义。关键不在于意义可以任何简单的方式被加以准确定位，而是只有当我们知道读者所共享并做出反应的本文是如何构建的，才能清楚地对其进行评价。

最后，从本书这一修订版的构架目的出发，让我以结语或加以更新的方式来说段史话。20 世纪 70 年代，由于偶然的原因，我在将法语作为我的外语、结构主义作为我所曾受的训练之后，开始了作为叙述学家的文学职业。由于另一个偶然的原因，作为许多年轻的、不为人知的被邀请者之一，我在以色列出席在耶路撒冷和特拉维夫所举行的被称为“概要 2”的会议。在这里，许多卓有建树的明星与无数像我这样渴望幸运结果的初学者混合在一起。我以一种开始本书现在的修改之前的那种态度，乐观地带着一篇用法语写成的关于形式主义并相当专业化的论文出席会议，而这里的人们倾向于讲英语，一些人则怀疑形式主义。我尴尬地感觉到似乎我来的不是地方：这是一种为积极参与争论而遭到反对的经历。由于这次会议异常理智与人道，使我完全修正了我对于叙述学的观点。完全可以想像，这使我在半天的时间里感到十分激动并深受鼓舞。自此以后，我参加了大量的会议，但是，恰如童年的天堂在此后的生活中不可再得一样，我再也没有感觉到那样深深的满足。

十年以后，以以色列作为出版基地的国际性杂志《今日诗学》决定为此次会议出版一本特辑。究竟是什么使这次会议那么值得记在心上？它确实对叙述学这一学术领域做出了一个总的概观，既不将它看作当然如此，也不事先加以反对。它也标志着该学科领域的一个转折点。看看这一领域今天的情况，很难说这次会议是否是处于先导或处于发展的核心之中，也很难说它是否宣告了将要发生什么或表明什么已经在发生。

在那些日子里，叙述语法结构仍然在追寻之中，较少的形式主义者的结构模式（部分继承自前结构主义）得到了改善。严格结构主义的、语法学的论文与更为特别的论题和更为“文雅”的研究交相出现。在那一范围内，自由间接话语是一个中心主题，除了人物、空间、重复、赘述这些广泛范围中的几个之外，所有其他的也都是叙述学的。同时，解构主义也开始盛行，乔纳森·卡勒（Jonathan Culler）的开端之作有效地奠定了结构主义叙述学的一个基本原则，即故事与情节的区分，而洛尔夫·克罗普弗（Rolf Kloepfer）则为巴赫金所启示的非等级的结构主义模式辩护。他们所提出的问题在本书中将被按预定的进程加以讨论。经验心理学和人类学也对叙述模式的建构提出了挑战，而符号学——符号与符号运用的理论——则为它形成了更广阔的构架。最后，叙述学应用中的精彩例证表明，常常被说成是处于对立的历史与系统分析之间的对立其实并非事实。

十年后，表面上看来叙述学似乎已经不再时新。我们转移到了一些其他的对象。这样，当年“概要2”的一个参加者苏姗·苏雷曼（Susan Suleiman）编成了《今日诗学》论女性主体的一期（后来由哈佛大学出版社出版）。尽管这一期并不缺乏叙述学的关注，但它并不占主导地位。本文一语法已经不再出现，形式主义模式也被认为是不相干的了。当有些人仍坚持早期结构主义的区分时，许多那些在1979年曾经讨论种种准则并根据这些准则去定位自由间接话语的人已经移步向前。他们更多的是在进行分析的实践，而不是担心如何进行这种实践。这样，选择看来又复归到较早的立场上，集中于应用或拒绝应用叙述学上。

所有这三种立场都不是没有问题的。复归表明对继续前进的无力感，应用可能意味着毫无保留地接受并非完美的理论，拒绝则因为重点的转换而促发。但是，它也是对于叙述学的问题而非

回答的重要性的否定，有时，则是一种缺乏理解。一般说来，更为重要的问题，主要是历史与思想的问题，已经占据优先地位。就我自己的情况而言，我要说，对于女性主义而非更为形式上的叙述问题的关注已经占据更为重要的地位。毋宁说，对叙述分析中可信模式的关注已经越来越为其他被认为是对文化分析更具有生命力的关注所取代。

在这样的情况下，对于像我这样其声誉是基于“概要 2”那种叙述学研究的人们来说，叙述学家这样的称号看来需要辩解、否定，或提出证明其正当的理由。辩解包括坚持认为如此众多的文学毕竟都属于叙事的种类这样的事实。但是它并未击中挑战的关键，因为并不是叙述本文的存在而是叙事结构对其意义的关系才是问题所在。否定包括声称人们现在正从事其他工作。它是在将婴儿从澡盆里扔出去。对于这些“其他工作”，像政治或思想批评，只能在对产生这些政治效果的本文的方式获得洞悉的基础上才能获得。考虑到学术事业辩证而合理的平稳持续，证明其正当性可能是一个更为现实的反应，尽管一个人也做着其他工作。在我自己的各种变换中，也包括证实叙述学对这些“其他工作”（这正是现在所做的）的运用。换句话说，我所想像的最为负责的态度包括，在回答诸如“什么是关键之点”这样的问题时应严肃地对待它。这一问题在 1979 年已经提出来了。它是所有学术工作应该不断地回答的问题。就严肃地、对话性地、具有历史意识地提出问题而言，我觉得那次会议确实在十年之后仍值得回忆。

在《叙述学：叙事理论导论》的这一修订版中，我将尝试对这一问题做出一个可能的回答。叙述学的基本之点，表现为对在符号相互作用下的意义产品一般而又特殊的叙述决定因素的反映，它不是一个完美的、可信的、与本文相“适”的建构。这样一个建构预先假定叙述学的对象是“纯粹”的叙述。取而代之的

是，叙述必须被视为在不同程度上影响符号对象的散漫的模式。一旦抛弃了叙述性与叙述对象之间所承担的关系，就不再有任何理由将叙述学看作一种具有优越地位的、对传统地划分为叙述的那些本文的研究。其他研究可能取而代之，更好地阐释叙述本文的方方面面，这些方面传统上未被阐明，部分地是因为本文内在的、结构主义的研究占据优势地位所致。

我并不真的认为具有优势的叙述本文资料体已在叙述学的帮助下被充分地探究出来。相反，对这些本文大部分的研究显得不足，原因就在于其作者未能成功地运用适当的描述工具。但是，我所要提出来的主要之点是，即使人们假定已经有了足够的对于叙述本文的叙述学分析，明显的是仍然很难发现有对非叙述本文（基于对“叙述本文”的观念所做的十分一般的区分）的叙述学分析。这里，叙述学看来在其抑制对其他方面的关注中显得有愧，而抛弃它似乎是一个健康的举动。对于这一点，也不能说抛弃这一由方法—对象所结合的研究就能给我们以理由去限制叙述学对于叙述本文的研究。这样，有人可能想以其他不同的方法来取代这一研究，它可能是思想意识的、精神分析的，或修辞的，但是有人可能也会想动员对其他对象进行叙述学的考察。在这里，作为对照，叙述学可以帮助提供对这样的领域的考察，在其中不同对象被研究着，但传统上这一领域自身并未得到充分发展。为了表明这一点，我将不时运用一些基于我自己过去十年工作所得的例证，来看看叙述学的这一运用是否确实是切合实际、合情合理的。

评述与来源

大部分提交“概要 2”的论文均发表于 1980—1981 年的《今

日诗学》。关于形式主义模式的不相适宜，见布鲁克斯（Brooks, 1984），也可见我本人在 1986 年《今日诗学》中对布鲁克斯、斯坦泽尔（Stanzel）与热奈特（Genette）的评论。在这里，我认为，斯坦泽尔从未着手处理结构主义的挑战，热奈特做了，但是后来又放弃了，布鲁克斯则回避它。所有这三人都未能提出可能有损于他们自身理论的问题，而结构主义则已经提出了这样的问题。关于巴赫金，见赫斯库普（Hirschop）与舍费尔德（Shepherd），当然，可见巴赫金本人的著作（1981）。

第一章
本文：诸言语

一、序说

叙述本文是叙述者在其中讲述故事的本文。前面我已将这点作为叙述层次的界说，这一区分的不同方面本章将进一步加以解释。所产生的第一个问题，是叙述者的身份与地位问题。在讨论这一问题前，有必要将这一概念与某些相邻但有所不同的相关概念联系起来考察。本章所讨论的叙述者，或叙述人（narrator）指的是语言的主体，一种功能，而不是在构成本文的语言中表达其自身的个人。几乎毋庸指明，这一叙述者并不是叙述作品的（传记性的）作者。《爱玛》的叙述人并非简·奥斯汀。历史人物简·奥斯汀对于文学史当然不无重要性，但她生活的环境对于特定的叙述学学科并无影响。为了记住这一区别，我将把叙述者称为"它"，这看起来似乎有些别扭。

在其有名的反对作者的概念以及作者权威性的论述中，福柯（Foucault）排除了原作者（"作者是什么?"）的四种不同概念。他不仅质疑作者的心理概念、作者的意图以及作为作品"来源"的历史上的作者的概念，而且也抛弃了最后一个强有力地持有的作者概念，即作为意义中心的作者一功能，他表明这一意义中心

是读者需要以语义中心来处理作品所进行的推断。福柯的这一替代是意义的本质上的扩充，在这里作者/作品成为在更大的互不相干的领域中总是与其他功能发生作用的一个变化不定的功能。

到现在为止似乎没什么问题。但是，对于这种变化不定有没有限定呢？或者说我们是否为任何可能有的看法和态度所限定，这种看法和态度在从现在到不可见的未来的文化范围内会在力量关系间使任何将有的变化发生？我认为，这里存在着限定，但不是可以对作者的兴趣证明是有效的那种限定，即便在历史语境的最广泛的意义上对“作者”进行阐释依然如此。相反，这些限定是策略性的，但却是基本的。它们是基本的，那些不能确定政治现状的任何立场都不可能对已经确立的文化力量构成挑战，因为，简单地说，这些力量已经在政治立场上被确立。但是，一旦变动发生，策略性的限定作为“自然”的限定、也作为福柯“反一限定”的替代是可以接受的，然后，这些新的界限将提供一个起点，由此发展出一种阅读策略，它从政治立场中，而不是从任何虚构的“真实”知识中获得其合法性。一旦我们意识到对于阐释限定的必要性与策略性质，我们就将作者问题移至阐释问题。

这并不是否认作者作为文本写作者的历史主体的重要性。我所关注的是使这一区分不致否认作者地位，而是既使作者、也使读者从受到误解的权威解释的壁垒中解放出来。这从根本上来说是一个类似于书籍检查的问题。

让我对此加以说明。艺术检查制度，无论是公开的政治性的或是潜意识的社会性的，都是以解释的检查形式来加以确认、加强，并使之持续化。对于所有那些由于坚持自信而偏离主流的人来说，在一个进入写作和绘画的途径显得困难的世界（由于艺术检查制度的存在），赋予解释以一种具有特权的艺术过程形式将

使它降为一种具有排他性的同一机制。但是情况还不止于此。确实，通过共同的思想意识，更为通常地，通过有共同之处的人们而与报章杂志和其他更为通俗的解释形式联系在一起的学术阐释实践，其自身可以是检查制度的一种形式。然而，即便在那些已经建立起的艺术与占支配地位的美的概念范围内，仍然给作品的创作留下了某些空间，它不可能由占主导的潮流所起的反应而消失殆尽。正如在实际中所了解到的，在解释活动范围内的排他性可以很容易地施及所有的阐释，从而可能会增强并非属于主流作品的那些令人不安的方面，这样，阐释就使作品变得具有威胁性。但是同样地，解释的检查制度可以用来掩盖由解释所致的检查制度。

一个更为开放的学术与教育政策可以为那些较少具有支配性社会地位的人们的艺术观点留下空间。这样的开放是走向更好、更具多样性与对更为复杂的文化理解的不可或缺的一步。尽管它具有挑战性和令人信服的理由，我们还是必须将作者地位的权威性置于这一产生变化的范围内。简单地说，一旦妇女开始说话，其讲述的主题就不再有什么关系，但同时，一旦妇女开始解释，这里就不再需要解释。换句话说，就像“作者之死”所出现的预兆一样，同样的预兆实际上将会出现。这确切地表明，解释是如何充满疑惑并且与作者的权威地位相互关联。当结构主义使本文主体性的概念具体化，作者与叙述者的区分继续在这一意义上承担着策略上的重担。它有助于理顺在本文中讲述的不同声音，使得读者对这些声音相关的说服力留有余地。

谈到叙述者，我也不是指“隐含作者”（implied author）。由于这一术语用得相当普遍，我想最好对它做些说明。这一术语是布斯（Booth，1961）采用的，目的是想讨论与分析叙述本文的意识形态与道德立场而不必直接提到传记意义上的作者的情况。照

此，它就先于“叙述者”这一术语的一般性的运用。布斯在运用这一术语时，有着可以从本文中推断出来的总体意义的意味。因而隐含作者是本文意义的研究结果，而不是那一意义的来源。只有在本文描述的基础上，对本文进行解释以后，隐含作者才可能被推断并加以讨论。

此外，在这个意义上，隐含作者的概念并不限于叙述本文，而是适用于任何本文。这就是何以这一概念并非只是叙述学的一个特定概念，叙述学正如我前面所指出的，是以叙述本文的诸叙述方面作为其对象的。

然而，叙述者的概念仍需进一步加以确定。我在这里也不是指故事讲述人，一个可见的、虚构的“我”，这个“我”尽其所愿地介入其解释之中，甚至作为一个角色参与到行动中。这样一个“可见的”叙述者是叙述者的一个特殊变种，是几种可能的不同表现形式之一。在本章中，我将严格地坚持“表达出构成本文的语言符号的那个行为者”或其他媒介中与之相当的行为者这一界说。只有限定在这一界说内，方有可能避免混乱，这种混乱最终会导致擅用权威，损害本文的细微差别，以及造成一种无形的力量的不平等。

二、叙述者

本章之所以以叙述者开头有两个原因。叙述者是叙述本文分析中最中心的概念。叙述者的身份，这一身份在本文中的表现程度和方式，以及隐含的选择，赋予了本文以特征。这一论题与聚焦概念紧密相关，传统上它被认为与聚焦是同一回事。叙述者与聚焦共同确定所谓的叙述（narration）——这样说不对，因为只有叙述者在讲述，即说出可以被称为叙述文的语言（因为它表现

出一个故事)。聚焦者（这一概念将在第二章第七节加以界定），属于这一叙述者讲述的故事的层面。它属于经由感受的独特行动者、视点的秉持者所表现出来的给予素材的“着色”。如果我们将聚焦看作叙述的一部分，我们就无法在语言的（如本文的）行动者与其活动的目的、对象之间作出区分，这样，可能也会把迄今我们所讨论的所有问题，或至少第二章中的所有问题，都归为叙述技巧。在这种情况下，叙述技巧（narrative technique）就具有更为宽泛的意义。它意味着“用以讲述一个故事的所有技巧”。

“叙述”总是包含聚焦这一事实可能与语言形成视觉和世界观这一观念有关而与其他事物关系不大。只要这一思想包含着语言在进行分析期间只不过在人为的基础上才能与其对象分离这样的意思，那么它完全可以与这里所认可的实际相符。毕竟，正如我在导言中所说到的，分离为几个层次仅仅具有暂时的意义，其目的在于对叙述本文极为复杂的意义功能有一个更好的认识。如果要着手划分层次的话，必须作这样的分析。在做这一点时，就将无可避免地获得这样一个结论，即最广泛意义上的观察构成为叙述的对象。

当然，这决不是说叙述者不应该相对于聚焦行动者来进行分析。恰恰相反，正是在这两个行动者之间的联系并不是不言自明的时候，我们才会更易于洞悉在三个层次起作用的三个行动者——叙述者、聚焦者、行为者——之间的关系和它们作为单个“人”重叠或不重叠的时刻之间的关系的复杂性。这一不重叠在视觉媒介的叙述中也同样存在。

*　　*　　*

在斯皮尔伯格 1993 年引起争论的影片《辛德勒的名单》中

（我乐于为许多反对它的指责作辩护，但不是所有的指责），区分是重要的。在开头，辛德勒只不过是个纳粹，他与纳粹交往，并利用了战争与犹太人大量减少之便。但是，为了做他必须处理的事，这就是见一个犹太人：斯特恩，影片的叙述者得展示（这是电影的主要叙述形式）这次见面对辛德勒是怎样的。由于去看电影时我不了解故事，我不知道这个可恶的人在变成一个好人。这里没有详细的解说，没有他内心所发生的片刻展示，但是在某个时刻，他就成了一个不同的人。这是怎样叙述的？这里存在着转变吗？如果有的话，这是基督教义的概念（但辛德勒是信仰基督教的，尽管他用教堂做生意，但在文化上他是的）。

叙述者与聚焦者之间的区分在这里至关重要。转变的场面必然包含重要的视觉叙述：转变通过看而清楚地显示出来，不是在实证主义或精神心理的意义上，而是在叙述逻辑的意义上；不同的看，以及看的不同使素材转向另一面，使人物变得不一样。对他来说，转向是由于眼见一个一个的个体，而不是因为难以承受的、非人性的官僚机制所致。如影片所表现的，辛德勒内心时刻的显示，是在他从山冈上以及从马背上看到城市中的犹太人区被毁灭的时候。这一场面强调了由上而下的看。在西方文化的视觉话语中，它通常是一种主人式的、殖民者式的注视。后来，通过叙述者的另一干预，这一注视在辛德勒对邪恶的孪生儿之一阿蒙·戈斯的注视中重现。戈斯从他花园住宅的阳台上监视集中营，这给了他一种任意射杀同住在一起的人的冲动。这是两个由上而下注视的相反极端。它用叙述代言人“显示”出对类似的视觉事件的两个对立的反应。

在这一转变的场面中，在看到一个小姑娘时（她的红外衣是影片中惟一有色彩的东西），辛德勒看到了他到那时为止所参与其中的恐怖惨状。色彩的运用是叙述风格样式的标志。辛德勒看

到它这一事实本身以及对此的感受和反应是一个聚焦的问题。后来，在大批的死亡者中，在车上其中有一个也是身着这一红色，辛德勒再一次尾随着她。这样，叙述者使辛德勒从魔鬼到好人的精神历程与小姑娘从生到死的历程“结合”起来。只有通过分析这一叙述，我们才能看到，这部影片，至少在这些时候，并没有美化这位过去的暴利牟取者，而是表明这一决定性的事实，即他的转变“总是—已经”太晚了；那一牺牲品伴随着它。

叙述者的视觉语言以复杂的细节按照辛德勒与小姑娘之间这一结合的方式发展。当它从大屠杀的机器中将一个个体分离出来的时候，辛德勒的注视成为具有吸引注意力的注视，而不是主人式的注视。跑着的小姑娘被从她父母的身边分开（看起来似乎已经失去），在视觉上与人群相分离，与地狱的背景相分离。在叙述中，辛德勒与她的连接是她惟一的“场所”。注视本身成为拯救的方式——尽管由于叙述中避免轶事录式的个人行事方式，这个姑娘并未得到拯救，并且也从未进入辛德勒的工厂。

*　　*　　*

“我”和“他”都是“我”

传统上，根据叙述者的“声音”，叙事文被称为“第一人称”或“第三人称”小说，除了米歇尔·布托尔（Michel Butor）《变》这样例外的第二人称小说而外。第一人称和第三人称小说之间的区分涉及什么？让我们首先考虑一个例证，这个例证在第二章中将更为详尽地讨论，它就是荷兰作家路易斯·库佩勒斯[1] 的《老

---

[1] 路易斯·库佩勒斯（Louis Couperus，1863—1923）：1880 年荷兰文艺复兴时期最伟大的小说家。

人旧事》。在它的开头，一个女人，奥蒂莉在听她的已经疏远的丈夫斯泰恩的声音。

①斯泰恩深沉的低音在门厅回响。

在这个句子中我们可以区分出：

1. 在素材（这里是一个虚构的素材）中的一个事件：这一声音的发生归因于斯泰恩。

2. 某个听到声音回响的人，他对于那一声音的声响和那一声响在门厅获得的特定的回声很敏感。

3. 一个说出这一事件及其感受的说话人。

说话人在这一过程中并未提到自身。它也完全可以提到自己。这样我们就会读到："（我说：）斯泰恩深沉的低音在门厅回响。"这在上面所作的分析中并不改变任何东西。原则上，无论讲述者是否提到自身，对于叙述状况并没有什么不同。只要这些语言表达构成叙述本文，就存在讲述者，一个叙述主体。从语法观点来看，这总是一个"第一人称"。事实上，"第三人称叙述者"这一术语是悖理的：叙述者并不是一个"他"或"她"。充其量叙述者不过可以叙述关于另外某个人，一个"他"或"她"（这个人也可能附带地或偶然地也成为叙述者）的情况。当然，这并不意味着"第一人称"与"第三人称"叙述之间的区分毫无用处。试比较下面的句子：

②明天我将二十一岁。

③伊丽莎白明天将二十一岁。

如果我上面所说的是有效的，我们可以将两个句子重写为：

（我说：）明天我将二十一岁。
（我说：）伊丽莎白明天将二十一岁。

两个句子都由一个说话主体“我”讲出来。区别在于讲述的对象。在句②中，“我”讲述的是关于其自身的情况。句③中，“我”讲述关于另一个人的情况。在本文中，当叙述者从未明白地将自身称为一个人物时，我们可以再一次说到外在式叙述者(EN)。终归，叙述的行为者并不在素材中出现。另一方面，如果“我”被等同于它所叙述的素材中的人物的话，那么我们可以就称之为与人物相连的叙述者（CN)。

外在式叙述者与人物叙述者的区别，即讲述其他人情况的叙述者与讲述其自身情况的叙述者（这样的叙述者被人格化为个人）的区别，包含着“真实”的叙述修辞上的差别。一个人物叙述者通常声言它在细述关于其自身的真情实况。它可以自称在写它的自传，即便其素材明显地难以置信、荒诞、不合情理，甚至是超自然的。朱利奥·科塔萨尔[1]著名的短篇小说《蝾螈》告诉我们，用“第一人称”，叙述者如何变为一只蝾螈，一种蜥蜴。这一形式使它能“从内部”探究成为人类意味着什么。其叙述形式建立在限于单个人的人性意识与其他人所认识到（以后结构主义思想对之进行解释）的有限性的对立上。与人物相连的叙述者的叙述修辞可以在这里由附加语指明：

〔我叙述：（我自传式地陈述：)〕我那天觉得有点累。

① 朱利奥·科塔萨尔（Julio Cortázar，1914— ）：阿根廷小说家，其代表作为《踢石游戏》(1963)。

让我用三个涉及儿童的例子来说明这一点。

比较一下儿童书中的下述段落，这是一件发生在家庭里的事，母亲受了重伤，在下面所引的这段文字之后，她将会死去。大约八岁的姐姐叙说道：

> 我恨透了这天下午。他们不知道我梦见了妈妈，而且为什么。他们到底知道什么？像我做的一样的事？那么把它说出来！我开始叫喊，而且叫出名字。后来，我太难为情了，从毯子上偷偷地溜了出去。我恨每个人。（阿诺·波尔梅耶：《让人十分伤心的事儿》，110 页）

这个感人的故事实际上是“真实”的，就是说，它是非虚构的。但它是由父亲所写，而不是由在这里“讲述”的小姑娘所写的。可是，叙述者特别强调声称所讲述的是真实的，这可以从对问题强调的方式看出来（“他们到底知道什么?”），还有她的诚实，由于诚实，她无意中泄露了自己的难为情，以及她的极不愉快的行为。这样，读者不仅相信她，而且也理解她的行为，比她自己理解得还更好。

下面的两段文字出自于一本自传式的书，叙述者具有不一样的、尽管是同等“真实”的修辞：

> 我们坐在玉米地里，等着太阳落山。母亲、爹地和我以及我们的向导，一个男人和一个女人，他们已经给我们指明了去火车站的方向。（S. R. 苏莱曼：《布达佩斯日记》，3 页）

> 在到我们旅馆的出租车上，我能够想到的所有东西是我

> 在一座城里，在这里即便出租车司机也讲匈牙利语。一发现我所讲的语言，并曾经在布达佩斯住过之后，我们的司机开始了连串的问题。(S. R. 苏莱曼：《布达佩斯日记》，19 页)

这两段中的第一段是书的开头；第二段是第二章的开头。作者是同一个，S. R. 苏莱曼，叙述者则是不同的。从第一段的语言来看，我们可以推断叙述者是一个孩子。“爹地”（Daddy）之称告诉了我们这一点，同样的还有对向导的指称：“一个男人和一个女人”，但没有确切的名字。我们所获得的关于叙述者的信息当然包含着更多的东西。解释者可以从“母亲”和“爹地”之间的不同称呼而推测家庭关系，尤其是考虑到激起人们好奇心的书的副标题：“寻找母亲书”。第二段的叙述者是个成人；或至少是一个其匈牙利语的知识明显地不是从起点开始的人（“一发现我所讲的语言”)。这则轶事告诉我们，叙述者在起先被当成一个在布达佩斯的外国人。

第一段尽管并未说任何关于语言的事，但暗示出孩童叙述者是在她自己的国家——匈牙利。如叙述者很快告诉我们的，匈牙利语是她作为孩子时的母语，她失去了它，而作为“外”语得回了它。事实上，这本书十分关注这一特别的“使用语言”的方式。它的副标题很好地反映出了这一关注：“母亲书”是对毫无趣味地实施出生证的匈牙利词的字面上的翻译。叙述者被赋予了双重地位：先前的本地人，现在的外国讲述者，语言中有儿童时的音乐，而在其中，她确切地并没有更多的东西。作者与叙述者之间的区分在阅读本书时是至关重要的：这里重要的问题在于故事所讲述的、确切地说是语言与其主体相“分离”的方式。这是后结构主义的一个一般观念，在主体与习得、失去并（部分地）再获得这一语言间关系的情况下，它尤其令人印象深刻。

孩童叙述者的另一个例子表明，在与人物相连的叙述者所进行的叙述中，其包含的自传式事实陈述，可以具有极大的不同含义。

> 我把吃的和面包弄成碎片掉在地上 她把我的脸转过去 这里没有一个人想我 说我的名字……
>
> ……我看着她的脸，那是我的……我得有我的脸……我跟随着她 我们戴着钻石，这钻石是她的耳环 现在 我的脸来了 我得有它 我盯着连接处……现在我有的是她的脸 我自己的脸离开了我……我想变成我们俩……我要连接起来。（托尼·莫里森：《深爱着的》，212—213 页）

乍一看来，这一经历的叙述显得十分奇怪，以至仅仅因为这一原因，我们毫不怀疑它的真实性。与母亲和其自身的只言片语相融的混合，使人联想起与拉康同样的精神分析理论的原则，对此，苏莱曼的叙述者们是与之相关的，它意味着在早期幼儿缺乏发展成型的自我。在这里，这一一般观念在所经历的受奴役状况的一系列紧张刺激的事件中发生了变化。只言片语和相互融合具有主体性构成的意义，它用以表现回忆造成创伤的过去——那一受奴役状况的困难性，它依次表现出其所经历的最为痛苦的往事，以及母子关系无改进的可能。与造成创伤相随而来的回忆过去的困难性，带有隐喻性地在重新回忆自己的身体，即脸的困难中体现出来。

外在式叙述者的修辞也可以是讲述一个关于其他人的真实故事。我们可用下面的句子表明：

> 〔我叙述：（我证明：）〕伊丽莎白那天觉得有点儿累。

另一方面，这一修辞有时也可显示一个虚构的出现。表明叙述者的意图在于力图讲述一个虚构故事，并希望读者知道它是不可能或不可知的情况时，就可以用诸如“从前……”这样一般的表示来进行。它常常用在童话的开头，以及在诸如以“一部小说”或“一个冬天的童话”为副标题的作品开头。这种标识表明一种虚构性（fictionality）。素材是虚构的、杜撰的。

“我”的种种

比较下列段落，其中只有例④出自于《老人旧事》：

④斯泰恩深沉的低音在门厅回响。

——进来，杰克，进来，我的小狗儿，跟你主人进来吧！来了吗？响起了狗愉快的叫声。它在楼梯上欢快而迅速地窜上窜下，仿佛要被自己的爪子绊倒一样。

——噢，斯泰恩那讨厌的声音！奥蒂莉妈妈嘘了嘘声，生气地翻过几页书。

⑤我静静地坐在房间里打着盹儿。但是，我又一次受到骚扰。我坐下来还不过五分钟，斯泰恩深沉的低音就在门厅回响了。噢，斯泰恩那讨厌的声音！

⑥一天，有一个男士（为简便起见，我将称他斯泰恩）带着他的狗儿出去遛一遛，而他妻子则坐在屋里打盹。斯泰恩深沉的低音在门厅回响。她被他的声音吓了一跳，因为她对声音非常敏感。噢，斯泰恩那讨厌的声音！

⑦虽然斯泰恩反复向我保证他只是出去遛一遛他的狗儿，可他的妻子还是坚信他是出去会情妇。他每次出去，她都要被激怒。一天，事情又一次发生了。斯泰恩深沉的低音

在门厅回响。噢，斯泰恩那讨厌的声音！

如果我们比较叙述中的“我”与在这四个片断中被叙述的对象的关系的话，我们可以将例④和例⑥与例⑤和例⑦进行对照。例④与例⑥中的叙述主体“我”，并不是它所叙述的故事中的一个人物，而例⑤和例⑦中的叙述者也是一个人物。看看例①我们会注意到这一例句在所有四个片断中毫无变化地反复出现。在每一片断中有：

1. 一个说话人，它说出这一事件及其感受；

2. 某人听到那一声音，以及所显露出来的恼怒；

3. 素材中的一个事件：传来斯泰恩的声音。

在例④中，我们可以说获得了完整的信息时，这一声音属于人物斯泰恩；感受，即恼怒，属于斯泰恩的妻子奥蒂莉（与人物相连的聚焦者，CF)；说话人是一个外在式叙述者。由于我们所涉及的是一部小说，我们可以料想素材是虚构的，但在这里这无关紧要。现在我们可以这样来解释这一句子：｛我叙述：〔我虚构：（奥蒂莉在聚焦：)〕｝斯泰恩深沉的低音在门厅回响。如果我们希望简要地指明这一句子是如何运作的，我们或许可以作如下表述：EN〔CF（奥蒂莉）—斯泰恩〕。叙述者、聚焦者与行为者每个都具有不同的身份：叙述者是外在式叙述者，聚焦者是奥蒂莉，行为者是斯泰恩。

在例⑤中，我们显然有这样一个叙述者，其意向是要在故事中讲述她自身生活的事件，这一故事将说明最终的结果（让我们设想是离婚）。我们可以将句子解释如下：〔我叙述：（为了说明，我以自传性的方式陈述：)〕斯泰恩深沉的低音在门厅回响。这一句子所叙述的是由行为者斯泰恩所引起的事件、聚焦者“我”的感受，以及由叙述者“我”的叙述行为；这两个“我”都叫作奥

蒂莉。这样我们就可以表示如下：CN（奥蒂莉）〔CF（奥蒂莉）—斯泰恩〕。三个行动者中的两个具有同样的名字与同样的身份。

例⑥的情况又一次不同。“我”一词出现在本文中。叙述者说出其自身。但它不是素材中的一个人物，不过它所做的远不止将其身份称为一个“我”。像“因为她对声音非常敏感”这样的句子，将自身表现为一种解释，这种解释甚至可能带有偏见的味道，尽管据这一简短片断我们无法确定。所提到的敏感性可以构成对斯泰恩的责难，他对此太不在意了。另一方面，它也可构成对过于敏感的奥蒂莉的非难。让我们暂且选择第一种解释。这样，我们就具有一种双重聚焦的情形（我将在下一章进行解释），可以被置于叙述行动者中的无名聚焦者的聚焦，与人物的聚焦（对这种聚焦该人物存有偏颇）：EF〔CF2（奥蒂莉）—斯泰恩〕，或带有聚焦层次说明的聚焦：EF1〔CF2（奥蒂莉—斯泰恩）〕。聚焦不可能只存在于外在式聚焦者之中这一事实，从紧接着“斯泰恩深沉的低音在门厅回响”后面的句子看起来是很明显的：毕竟，奥蒂莉被斯泰恩的声音吓了一跳。我们再次假定这一片断取自一部小说，将它看成为虚构的。但是，叙述者可以处于解释情境的过程中，解释像那部小说中用更为一般的字眼所揭示的那样的情境，并由此而解释如上所显露的偏见。这样，我们可以这样表示：〔我叙述：（我带着解释的意图虚构：）〕斯泰恩深沉的低音在门厅回响。

现在，我考虑叙述者在其本文中显现自身、将自身称为“我”这样一个事实，与此同时，也必须想到“我”不是一个人物，不是一个像在例⑤中的行为者这一事实。这种情况可以通过附加术语“可感知的”或“不可感知的”来表示，我所说的“可感知的”（P）或“不可感知的”（NP）指的是在本文中特别提到

的叙述行动者。这样，对于那三种句子的表示就可以是：EN (P)〔EF1〔CF2（奥蒂莉)〕一斯泰恩（P)〕。于是，这里就出现三个行动者中的两个部分的重合，同时仍然存在三个不同的身份在起作用。这种形式在一些较早的文学，例如陀斯妥耶夫斯基、托尔斯泰、巴尔扎克、狄更斯的作品中常常出现，在《堂吉诃德》中也如此。它常以对真实的坚称而作为其虚构性的最好保证。在《堂吉诃德》的开头，我们读到："但这并不关涉我们的故事；我们在讲这故事时不离真实也就够了。"稍后，通过给出一件事实的几个不同说法，叙述者声称在他的竞争对手中他是最真实的。这一点一直到将对真实的声称完全转过来为止：在第五章有一个故事，这个来自古代文献资料中的故事与该书前后一贯的滑稽可笑风格显得不相适宜，因而通过外在式叙述者的感知来表达：

> ……这个故事孩子们都熟悉，青年人也不生疏，老年人不仅赞赏，而且信以为真，尽管不比穆罕默德的奇迹那般更真实。

在例⑦中，叙述者也是一个行为者。毕竟提到了行为者斯泰恩与将自身称为"我"的行为者之间的讨论。然而行为者"我"(从身份的角度来看是与叙述者重合的)，从行动角度看来可能并不是重要的。它站在一旁，观察事件，根据其视点叙述故事。这一类型的叙述者是一个目击者（witness)。它所讲述的故事是否虚构的问题可不再提出，各种本文处处表明故事必须被认为是真实的。当然，这并不证明它确实是真实的，它只不过为叙述者的意图辩护而已。对这一句子的阐释可以是：〔我叙述：（我作为目击者声明：)〕斯泰恩深沉的低音在门厅回响。由于叙述者明白无

误地自称在作见证，它也就必须要根据推测说明是怎样获得信息的。在例⑦的第一个句子中，是这样做的：它的来源，在那一时刻，是斯泰恩自身。至于这一片断的其他部分，我们就无法辨明了。可能奥蒂莉已经告诉叙述者这件事。如果这样的话，它无疑会在本文的某个地方表示出来。如果没有表示的话，那么以叙述者/人物—目击者的在场似乎就是不言而喻的了。让我们假定情况如此。这样，聚焦就对准了人物叙述者，它提到了自身，从而在本文中是可感知的。在这种情况下可以表示如下：CN（P）〔CF（“我”—斯泰恩（P））。现在奥蒂莉作为行动者已经消失，叙述与聚焦都归于可感知的人物叙述者，一个作为“我”的无名的目击者。

在上述例子中我们已看到四种不同的叙述状况。在例④与例⑥中，叙述者位于素材之外，在例⑤和例⑦中却不是这样。例④中，聚焦者是一个人物。例⑥中，由于我们看到了外部行动者对于故事的渗入，我们将其看作为一种插入聚焦的情况。例⑤中行动者之间的身份最为接近：叙述者与聚焦者都是角色奥蒂莉。例⑦中，叙述者与聚焦者最终相合，不过不像在例⑤中，不是以一个活动着的行为者的身份，而是以目击者的身份。

运用这些分析，早先所提到的讲述自身的叙述的“我”与讲述其他人的叙述的“我”之间的基本区分证明是非常一般的。在种种“我”之间做更多的区分要求提供一幅更为精致的画面。有时，叙述的“我”惟一地在讲述着，像在例④中那样；也可在感知，像在例⑤、⑥和⑦中那样；还可像在例⑤和⑦中那样在行动着。当它行动时，这一行动可能只限于证明（testimony），像在例⑦中那样。如我们所见，“我”—叙述与“他”—叙述之间的传统区分并不适当，这不仅仅是由于术语上的原因。例④与例⑥间的区别难以言喻，因为“我”对于故事的渗入被忽视了。在有些

叙事文中，这里所分析的叙述状况（narrative situations），即叙述的“我”对于叙述对象的不同关系，在每一叙述本文中可以是不变的。这意味着一个人可以在第一页就立即看出是哪一种叙述状况。但是，叙述状况也可以改变。例④与例⑤间就发生着变动。一个叙述者可以长久地处于一种不可感知的状态，但突然又开始提到自己，有时在方式上很微妙，读者很难注意到。

不过，在每种情况下，聚焦都不必总归于同一个行动者。从技巧上说，保持这样一种连续几乎是不可能的。在一部小说中，聚焦从头至尾基于人物聚焦，叙述基于不可感知的外在式叙述者的奇特例子是阿兰·罗布—格里耶的《嫉妒》。奇怪的是，正是技巧上所保持的一致产生了使几乎所有批评家把那个匿名的行动者称为一个特殊的人物：一个妒忌的丈夫这一效果（当然，标题对这一点也有影响）。但是，更为常见的是，叙述声音先结合在一起，然后将它与一时聚焦着的人物相分离。

*　　*　　*

米歇尔·布托尔的《变》（1957）是极少自始至终都采用“第二人称”写作的小说的一个例子。在作品开头，语法上的形式就束缚着与通常的小说形式连在一起的那种流畅的阅读。但还好，对于一个像我这样对小说感兴趣的读者，几乎不可避免地很快就把它接过来，人坐着，从书上由巴黎到罗马的火车上，从他的妻子和情人之间，跟随着主人公经历他不同寻常的冒险奇遇。

这部小说的推动力似乎依赖于第二人称不能被维持这一事实。无须太多的努力，读者就可将它“翻译”为第一人称的形式，这使读者可以继续读下去，将叙事文推演为故事。读者难以为“你”这一立场归类，它也不能被理解为像在抒情诗歌中对那

不在场的抒情对象的呼语。这一“你”简单地就是伪装的“我”，一个对他自身说话的“第一人称”叙述者。这部小说是形式上扭结起来的“第一人称”叙事作品，它并未将整个叙述状况衔接起来，一如人们所期待的那样。

尽管正常地阅读叙事文的效果受到第二人称损害的情况不能在一段短小的引文中感受到，我还是要提出，下述这段简短的引文未能保持其公开的第二人称叙事模式：

> 要是你担心赶不上这趟车，这趟车的行走和它的声音你现在已经很习惯了，那并不是因为你醒得比你今天早上打算醒得晚，相反，是因为你睁开眼的头一个举动是伸出你的手把闹钟弄停了。拂晓时分开始将你床上凌乱的床单映现出来，微暗中显露出来的床单就像被打败了的幽灵在松软和温暖的地上行走，你试着使自己离开它。

这一段完整地出现了所谓内心独白，它采用一个与人物相关联的叙述者，等同于“用第一人称”叙述的人为模式，它设法消除不做声的“纯粹”的第一人称聚焦者所涉及的第一人称的声音。

这里有一个确切的原因促使它轻易地回到传统的叙事文，在这样的叙事文中，作者寻求疏离其读者。这一对原有状况的倒退是一种“本质”性的结果，这就是布托尔忽略了认真地考虑第二人称究竟意味着什么，也就是语言所扮演着的本质性的角色的问题。它涉及语义变化的问题，诸如“我”、“你”、“昨天”、“这儿”或“那儿”等词语仅仅在它们被说到的语境范围内具有意义。法国语言学家艾米尔·本维尼斯特（Emile Benveniste）坚持语义变化的重要性，认为语言的“本质”存在于语义变化中，而不是情境中，因为语言中重要的不是“关于”哪些人或对象交流的问题，

而首先在于交流所要求的主体性的构成问题。代词“我”和“你”，与“她”、“他”、“他们”等相对照，本身完全是没有意义的。它们并不涉及外在于其说话的情境。每个说话都由“我”所完成，并向一个“你”讲述。这一第二人称是至关重要的，因为正是这一对象确认了作为说话人的“我”。反过来，一旦透视发生变化，“你”就会变成为“我”。只有具有（潜在的）“我”，“你”才具有行动的主体性，并由此确认在先的“我”的主体性。

《变》中所缺乏的正是语义变化的这种本质特征：第一人称和第二人称的可变换性。“你”并不仅只是一个清楚的区分，不仅是一个在语义上做某些事情的单个人，而且也是他生活中的其他人，这样，在素材中就被持续地用第三人称来加以描述。“你”被从其他人中分割开来，或者将他们分割出去，这样，“你”这一人物就陷于一种患自闭症的自白，而不是用以确认相互之间的主体性。代词“你”变成一种疏远间离的提示、主体性的倒退，而并不能被现实化。结果，“你”不能与读者相认同，而读者，与“你”相对应的人，也不能与“我”相认同。简单地说，这里没有这样一个“你”，这个“你”的反向取向会将所写到的“你”变成“我”。因此，我认为，布托尔是将他的小说建立在对语义变化误解的基础之上的。

三、非叙述的评论

根据本书所提出的界定，并非叙述本文中的每一个句子都可视为“叙事文”，在有些情况下，值得花时间去分析叙述与非叙述评论之间的交替。通常，在这样一些评论中会做出思想观念上的陈述。这并不是说叙事文的其他部分与之相反，是“纯粹”的与思想观念无涉的。考察这些交替的原因就在于要衡量两者之间

的差异，也就是在这样的评论中所明确陈述的公开的思想观念、与在叙事文描述中所包含的更为隐蔽或已被内化的思想观念之间的差异。

下述摘录是从罗杰文所写的一本老式的荷兰儿童书籍《唐尼购物》中任意选取的，它描述了一个相当明显的事例，显示出外在式叙述者的评论可以远远超越叙述功能。

1. 唐尼透过音乐声好不容易才听到他的声音。

2. 怎么回事？他想。

3. 他大睁着眼睛看着他。

4. 后来他明白了一切。

5. 他们过来了，臂挽着臂，脸上显得十分幸福：亚历山大先生与安小姐！

7. 亚历山大先生是一位诗人。在一生中已经写了许多

8. 诗歌。他写了一首关于唐尼的诗歌，一首关于

9. 葡萄干面包；一首关于夜莺在寂静的树林里歌唱；

10. 以及七首以上关于安小姐的诗歌！

11. 为什么安小姐得到那么多诗歌？

12. 噢，那并不难猜到！

13. 因为亚历山大深深地爱着安小姐！

14. 而且，十分凑巧，安小姐也爱着亚历山大先生

15. 爱得也那样深

16. 两个相爱的人干什么？

17. 噢，那也不难猜到！

18. 他们要结婚！当然！相爱的人过去结婚。

19. 现在结婚，将来也总是要结婚的！

20. 亚历山大先生和安小姐的所作所为跟所有的人一模

一样。

21. 今天是他们的婚礼日！

22. 市长正在市政厅等待着这对新人。

凭直观我可以将其素材归纳如下：唐尼观察着行婚礼的一对新人的到来。聚焦于行为者及其行动，我就可以作这样的概要：唐尼观看，行婚礼的一对新人到达，市长在等待。如果我们以这种方式作概要，我们又怎么交待所消失的本文的方方面面呢？要回答这些问题，势必要向我们提供一条准则，用以区分本文的叙述与非叙述部分。

从第 11 行到第 21 行并没有事件叙述。况且，我们也不是只通过素材关注对象。对第 11 行到 15 行加以概括，可以说它们传达出亚历山大先生与安小姐相爱的信息。两个行为者通过他们的相互关系被描述出来，或者毋宁说，集合的行动元“行婚礼的一对”被描写成是由两个彼此相爱的人而构成的。但这样做时，我们忽视了第 14 行中的“凑巧”一词，这个词传送出一种见解。这里所给定的见解关系到两个行为者之间的平衡（“爱得也那样深”）。显然，这样一种平衡得到了赞许的评价。这个词不能被称作描写性的，因为它涉及比素材更普遍、更大众和更具文化性的意义。本文中涉及一般性的部分我们称之为议论的（argumentative）。议论性的本文段落并不涉及素材的一个成分（过程或对象），而是涉及一个外部的话题。从这一定义看来，“议论性”这一术语似乎是在最广泛的意义上使用的。不仅是看法，而且还有关于世界的确定状态的陈述都归入这一定义：比如，像“水总是在一百度沸腾”或“波兰处于铁幕之后”这样的句子。这一类句子所传达的毕竟不过是一种真实观。在高山上，或者运用另一种刻度方式的温度计，水就会在一种不同的“温度”（即温度的不

同表示）中沸腾。第二个例子并不表明一种事实，而是一种看法，这一事实在我们将句子改为“波兰位于东欧”或“波兰位于铁幕之后”时就一目了然了。如果说当我头一次写这本书时，这个句子仍显现出其真实性的话，那么，它现在就已变成为一个“过时”的句子了，即便一个人依然保持上面所表达的那种观念，它也不再是真实的了。由于看法与事实间的区分难以作出，有理由将任何涉及素材以外的某些一般知识的陈述看作“议论性”的。

“凑巧”一词成为其后是描述性的句子的组成部分。一行一行地分析这一故事，我们可以把第 11—15 行称作描述性的。第 16—19 行却不包括任何涉及素材成分的部分。我们在这里仅仅看到有关行为观的表征：彼此相爱的两个人要结婚；这是人们通常所做并应该做的。这种看法以一定的形式表示出来。这一形式，这种以一种模拟对话出现的问答游戏在第 11 行就已开始。这种形式可以具有一种令人信服的效果：这种看法不是作为个人的意见，而是作为某种不言自明的意见表达出来。这一问答法的进一步扩展使得读者确信他始终了解事实。感叹号和像“当然”这样的附加词追寻着同样的目的。这种思想观念上的方式在现今的儿童小说中已不再那么普遍，但是，以一种更为敏锐的方式，它并未完全消失。

在下一行，通过提到行为者对惯例的遵守，将行为者与公众意见联系起来。他们只是在这一句子中才描述。在最后一句中才出现对一个被叙述的事件的描述。一个新的行为者，市长出现了。他与另一个行为者，行婚礼的一对新人相遇。这一相遇具有时间性，它将在下一章加以说明。虽然市长的行动是持续的，并未在时间上加以限定，但通过紧随我们所引用的段落的那几行来看，等待似乎必须被视为一个事件。市长由于不得不等待而生

气，并且采取了行动。

如果设想只有在本文议论部分才传达出意识形态的话，那就过于天真了。在本文的描写与叙述部分，这种情况也同样会发生，但其出现的方式有所不同。此外，这个例子显示出推论的形式（这里是问答式的形式），本身具有意识形态的含义。最重要的不在于结婚的观念意识，而在于以一种独特的“教导”方式本身所进行的描述。

本文的议论部分常常赋予关于本文的意识形态的明确信息。不过，极有可能的是，这样一种明确的陈述在本文的其他部分受到反讽，或被本文的描写或叙述部分否定，以至于读者必须与它保持距离。如果我们想评价一部本文的意识形态要旨的话，分析整个本文范围内的这三种本文形式间的关系是至关重要的。

* * *

几年以前，物理学家与科学哲学家 E.F. 科勒从事了两项语言与科学之间关联的研究。第一项是关于科学创造的方式，其看法在相当大的公众范围里作了说明。这一研究集注于“生命的秘密”中“秘密”一词。第二项研究则是关于语言的，生物学用这样的语言继续构建进化理论。这一工作的核心概念是“竞争”这一说法，它传统上是与“生存斗争”与“适者生存”相关联的。对于竞争的专注所付出的代价在于缺乏对于合作、一个在生物体性繁殖中显然不可或缺的因素的关注。一个人无须成为一个生物学家就能看到，其中一项对另一项的优先对于这一理论本身进一步发展所形成的潜在后果。

在第一项研究中，问题在于隐喻的运用，人们仍可坚持将这样的隐喻看作是“单纯的”、“合理的语言”：即修辞性的。它关

系到 DNA 的开发者曾用以向公众表达其研究的重要性的话语。那些话语充满着保持长久传统的词语。这样一来，最初的分子被称为母—分子，而自然被持续地与女人相涉；未被认识的、也就是这一课题要去领会的是“生命的秘密”，它必须被发现，如果需要的话，可以通过暴力的方式。科勒对这一话语作了如下解释：

> 如果我们问，在历史上谁有过秘密的生命，以及由于谁它是秘密的，那么，回答是清楚的：生命传统上被视为女人的秘密，一种区别于男人的秘密。由于她们具有生孩子的能力，女人被认为掌握着生命的秘密。

我想集中于“秘密”一词（它听起来那么普遍、一般）的隐喻。鉴于“秘密”一词与“生命”和“自然”的结合确实已经相当普遍，这里的这个词已经成为其他东西的替代，它不是纯指某一单项，而是，我所要提出的是：叙述。

所谓未知，根据其否定的前缀，可以成为已知。那已知的主体是研究者。秘密也可以被了解。但是在这里，主体并不完全是研究者。“秘密”一词暗示着行动，也就暗示着保留着一个主体。如果这里有秘密，那么一定有人在保持着它。这适宜于性别语言的网状系统，在其中自然与生命是女性（阴性）的。它无疑在讲述一个故事，在这个故事中秘密是一个行动。“秘密”作为未知的隐喻建立起相对立的两个主体：想要知道秘密的研究者与想要保持它的“女人”。这一对立很容易就会转变为对抗，就像弗朗西斯·培根著名的隐喻所表明的，谁想要让自然受折磨就让“她的”秘密离开“她”。

但是这一未知的产生与“秘密”一词的第二个层面相随，这

是一个完全不同的自然。秘密必须被发现意味着一个过程，在这个过程中发现将要发生。与那一过程相关联的一系列事件可以被视为素材。那一叙述由隐喻的运用者“讲述”；男性科学家的代言人是其叙述者。精确地出自主体的叙述是带有主观性的。这个词用“未知”的主体的说法或者说从“未知”的主体的透视（这一主体的感知由于对于知的欠缺而受到阻拦，而又通过作为“内在者”的行动而经历它，到知和把握的主体）来讲述叙事。那一主体是叙述者的对立面。微叙述的隐喻这一解释所产生的理解，并非说话人的“意思”，而是一种文化共同体认为可以接受的解释。它们可以被接收，这样它们就不再完全被看作是隐喻性的，也就不再是叙述。它要求进行分析（文化分析），以继续对这里所涉及的文化相互作用问题的研究。这是通过叙述分析可见语言上的观念形态的一个例证。

*　　*　　*

四、描写

描写在聚焦中具有先决性，这样，它对本文的思想意识与美学效果具有重要影响。在这一部分，描写将作为本文的形式来进行分析。在第二章中，聚焦的概念会增加进来。

界定

《唐尼购物》那一页第11—15行被认为是描写性的。虽然在叙述本文中描写的段落显得较为次要，但事实上，不管在实践上还是逻辑上，它们都是必不可少的。因而叙述学必须考虑本文中这样一些片断：

①波普·阿辛汉姆以那种与皮肉松散截然不同的消瘦而著称，这在高官们看来是由交通和食宿所决定的，而事实上已近乎异常了。（亨利·詹姆斯：《金碗》）

上面所摘片断的分类没有什么问题。它显然属于描写。然而，大部分情况下，事情并不那么直截了当。让我们试着确切地界定何为描写。下面的片断，不仅描写对象和人，而且也说明一定的持续时间的推移，它是不是描写呢？

②现在，他告诉她，浮在河面上的小船的移动暂时使他歇了一口气儿。眼下，岸上一片青翠，盛开的花儿鲜艳明丽，草儿长得老高老高！船此刻已到了海面上，仍在平稳地滑动着。而现在，在他前面已是海岸。（狄更斯：《董贝父子》）

直观地说来，有理由说这一段是描写。它归结了对象的特征：岸是青翠的，花是鲜艳明丽的，草很高。这样，我就可将描写界定为一个本文片断，在其中作者赋予对象以特征。这一赋予的特征就是描写功能（descriptive function）。当这一功能占主导地位时，我们就认为一个片断是描写性的。因而，例①主要是描写性的，而例②则是描写与叙述的混合。

在现实主义传统中，描写总被视为似是而非。柏拉图在《理想国》中试图重写荷马史诗的片断，使其成为“真实的”叙述。他所要抛弃的首要成分就是描写。即使荷马自己也试图通过将其变成叙述而加以避免，或至少掩饰描写。阿喀琉斯的盾牌是在锻造的过程中如实进行描写的，而阿伽门农的甲胄则是在他穿上身

时客观描写的。在19世纪现实主义小说中，描写至少得到了发生的理由，如果说没有变为叙述的话。尽管新小说竭力避免描写，但仍在继续延续这一传统。

发生条件

从描写是隔断素材线的前提出发，描写被插入其中的方式决定了叙述者的修辞策略。在现实主义的叙事作品中，插入需要发生条件（motivation）。如果一如左拉所主张的那样，小说应该是客观的，那么，客观性这一概念就使自然化（naturalization）成为必然，也就是说，使被称为描写的那些中断显得是不言而喻或必不可少的。这种所谓客观性实际上是主观性的一种伪装形式。当叙述的意义存在于读者对人物的心理的认同时，它尤为引人注意。它发生在人物被赋予一种证实（authenticating）叙述内容的功能时。如果"真实"，甚至或然性不再是使叙述具有意义的充分的准则，就只有发生条件可以表明或然性，从而使内容成为可信的。

在本书所提供的理论基础上，我们可以区分三种类型的发生条件。发生条件通过说、看或者行动而产生。这里对叙述代言人的三种形式进行区分。最有效、最经常而且最不引人注意的形式是经由看而引起的发生条件。因而，赋予发生条件成为聚焦的一种功能。一个人物看着一个对象，描写是其所看到的东西的再现。看某种东西需要时间，照这一方式，描写被结合进时间的推移中。但是看的行动还必须具有其外部的发生条件。这里必须要有足够的光线使人物能够观察对象。一个窗户，一扇打开的门，一个观察角度也须加以描写，也须获得存在的理由。而且，人物必须既具有观察的时间，也须具有观察一个对象的原因。因此就有好奇的人物、闲暇的人、失业者，以及星期日漫无目的的闲逛者。

假使虚构世界的成分根本上是带有任意性的，那么同样，对

于发生条件的需求在根本上也是无止境的。现实主义小说的这一窘境为后来的作家，如法国新小说派的娜塔莉·萨洛特与阿兰·罗布—格里耶所取笑。这一发生条件越不明显，它就越易于被消除。例如，在下面的片断中，发生条件很容易被整合进描写本身中去（着重号为我所加——作者原注）。

> 当她们洗过澡后，躺在床上，并再次等待着。在高高的狭小的房间里排列着十五张床。墙涂成了灰色。窗子很宽，但很高，这样你只能看到外边树的梢枝儿。透过玻璃，天空显得毫无色彩。（约翰·里斯：《虎更漂亮》）

置于描写前的句子（“躺在床上，并再次等待着”）立即给予看的行动以足够的发生条件。医院的病人，尤其是在早浴之后，有大量的时间。这是主观的发生条件。不仅仅看的行动本身，而且还有女人们所看到的内容都获得了存在的理由。这一点由“这样你只能看到”，和可见的范围界限而指明。这一外在的发生条件是双重的。窗户成为女人们能够看到医院外边所发生的一切的条件。而视域的有限性被强调出来：“透过玻璃，天空显得毫无色彩。”这一色彩的缺乏具有其自身的主题意义，所以即使在这一方面描写也完全被整合进本文中。

当角色不仅仅看，而且还描写它所看到的东西时，发生条件中的某种变化就出现了，尽管原则上上面所提到的所有对发生条件的要求依然有效。说的行为必须要有一位听者。与人物相连的说者必须具有与人物相连的听者所不具备但却乐于具有的知识与见闻。听者可以是，比如说盲人，或者年纪尚轻，或者所知甚浅。不过还有第三种形式的发生条件，它与荷马的描写相似。在素材层次上，行为者伴随着一个对象完成一个行动，这样，就使

描写完全成为叙述。这种情况的一个例子是左拉的《人面兽心》中的一个场面，在其中，那个上瘾的雅克擦拭（抚摸）他心爱的机车的每个部分。

当角色本身作为一个与人物相连的叙述者描写一个对象时，发生条件在本文层次上出现；在故事层次，则是人物的瞥见或视觉提供发生条件；而在素材层次，行为者与一个对象一起完成一个行动。下面这个对于一个死人的"描写"，是对最后所提到的这一形式的一个清楚说明，并且也表明在这一形式下描写与叙述之间的区分不再可能：

> 当时他们走进约瑟·阿卡狄奥·本迪阿的房间，拼命摇着他，朝着他的耳朵大声喊叫，在他鼻子前面放了一面小镜子，但他们无法再唤醒他。（加西亚·马尔克斯：《百年孤独》）

第二种形式，即通过聚焦的发生条件的例子非常之多。第一种形式的一个例子是《呼啸山庄》中海斯克立夫所做的对于林顿一家的描写。他不得不作这一描写，因为耐丽·迪安让他对他与凯茜的越轨行为以及他自己独自回来的事实负责。

在叙述的视觉形象与电影中，发生条件也起着作用。尝试作一幅画与对象看起来应该像什么这样的期待相适应，表明了对描绘的可信性的关注。拉斐尔1504年所作、藏于米兰勃列拉美术馆的著名绘画《马利亚订婚》常被引作为几何图形透视的例证。在这幅画中，现实主义的修辞由画上逐渐缩小的花砖（作为向空间倒退的结果）而得以加强。这种倒退在构建透视空间时是必不可少的工具，这一透视空间将观看一切人、事的观者加以定位，在这样的人、事中结婚的素材得以发生。以这样一种方式，这幅画成为由一个感觉不到的外在的叙述者所讲述的叙述的绘画等同

物。为了将这一非常明显的努力（这种努力将理想的真实读者作为观看者）构成一个整体，这一绘画的叙述者肯定已将自己置身于这一和人物在一起的描述空间中，并参与了其中的行动，从而强化了绘画的叙述性。同时，通过逐渐缩小的尺寸，给予空间描绘以发生条件。

在文学与视觉艺术中，发生条件的这样一些惯例已经受到批评与挑战。在后现代文学中，描写的发生条件有时被以一种发生条件的疯狂性夸大为达到了崩溃点，或者是极为明显地不合逻辑。在电影这种现实主义效应显得过分突出的表达方式中，相反的发生条件常常是需要的。这不仅只是后现代对现实主义挑战的情况。在现代主义文学中，强调主体进入世界，倾向于将发生条件扩充到完全从属于它所引起的被描写的成分的地步。在早期的电影中，不久前的虚构表达方式本身仍然使人惊异。显示出可见的世界是更为重要的，尽管一些无足轻重的素材常常被置于其中。比如说，最早的西部电影完全不是那种令人紧张的冒险故事，而更类似于一种视觉旅行形式的旅行见闻，带着一部相机在火车上拍下风景。将观看者置于旅途中对于素材来说是一个相当不充分的借口。即便现在占优势的、或多或少现实主义的电影中，许多策略已经发展出来，这些策略反对那种由表达方式所引起的不恰当的现实主义的效应。《辛德勒的名单》就是这样一种情况。

* * *

迄今为止，一种普遍的看法认为大屠杀的恐怖不能被描述出来；而随着时间的流逝，确认它应该被记住这一需要变得越来越强。电影是一种阐释的表达方式：它的叙述模式是“显示”。它所引起的力量正是基于显示之上。关于大屠杀的电影在避免对于

意想不到的危险和灾难的描述中显得并不很成功。它们或者运用悲剧作为背景（《苏菲的选择》），或者通过以个人证实的方式以一种柔弱的情感来表达它。它始终不能令人满意地、现实地表现出来，斯皮尔伯格也没有去进行尝试。我认为，对他电影的激烈批评的原因在于，批评者认为他已经做了这样的尝试。然而，与之相反的是，他仅仅"接触"了它，与它建立了一种衔接关系。他寻求诸种解决方式，以至于通过一种表达方法几乎无法避免在显示严刑逼供、羞愧、施虐狂时的那种色情电影的效果。

至少，在使那一效果变得复杂化时，影片的叙述者有效地使用了一种与现实主义的效果相对立的电影话语。比如，它用迅速处理的方式，避免长久注视施虐狂热；视觉形象与用以强调的音乐伴奏相竞，有时甚至越过它，记录从故事（它描绘出一系列个人的素材）到大众事件的历史的转换。影片具有相当多的特写镜头，这些镜头有所限制，使脸部不易仔细看到，从而避免一种让人感觉愉快的视觉经历。黑白片的运用（它常被误认为是作为历史意图的表现）也可看作这一反现实主义手法的一部分，这种手法无法使我们所看到的东西显得很自然，即使当它也唤起"历史"的缊涵时。通过变换"讲述"与"显示"——它使我们对一些家庭和个人的悲惨遭遇表示同情，但是这些变换的时刻以广泛的历史感唤起了对世界范围灾难的观察者的警觉——叙述者将那种以柔弱的情感来表达的方式拒之于外。强化的象征与结构性的结合有助于叙述者的修辞，这一修辞的表现意图不在于"它"（大屠杀的恐怖），而在于接触"它"。

一种与现实主义策略相对立的策略是所谓"对偶诗学"：韵律，重复，对称的反转。它让真实的历史与《圣经》中所暗指的东西相互交织，共同发展。这一策略削弱了采用逸闻轶事和将现实主义当作感伤主义来接受的倾向，以及用个人的故事来否定历

史悲剧的倾向。它达到了让犹太人个性化的效果。同样的人物被小心地安排出现在日常生活的小故事中，这样他们就是真实的人，但是他们的故事是在一个历史的框架之内。对偶的策略展示出好的与邪恶的（辛德勒对戈斯）在邪恶一面的范围内作为两种可能性的平行发展。戈斯有时候看起来几乎像辛德勒。当戈斯在镜子里看他自己的时候，他在很短的时间里使自己成了两个人，一个好人和一个邪恶的人。

* * *

发生条件使诸成分间的相互关系变得明白可见。正是由于这些关系在虚构本文中并不是不言自明的，它们永远也不可能得到足够的发生条件。因此，发生条件在最后的分析中是任意的。

描写的类型

描写由一个主题（theme）（比如“屋子”）构成，这一主题是一个被描写的对象和一系列次主题（比如“门”、“屋顶”、“房间”），这些次主题又是这一对象的诸成分。合在一起次主题形成为命名（nomenclature）。它们可能或可能不附带谓词（predicates）（例如“漂亮的”、“绿的”、“大的”）。当谓词表明对象的一种特征（“漂亮的”）时，它们在作修饰（qualifying）；当它们表明一种功能、行动，或可能的效用（“可以住六个人”）时，它们是功能性（functional）的。隐喻和比喻可以出现在任何层次上。隐喻可以替代某一主题或伴随着它。对于次主题也同样如此。由主题到次主题间的整体关系是提喻[1] 关系；次主题间的关系属于邻

① 提喻：以局部代表全体或以全部喻指部分。

近关系。这两种关系都可以称为换喻的（metonymical）关系。主题或被比喻的次主题用隐喻替代它们，或用比喻说明它们的谓词之间的关系可以称为隐喻的（metaphorical）。基于这两种可能的关系，我们可以大体上区分六种类型的描写。

1. 参考的，百科全书性的描写

在这种类型的描写中，大体上并无说话人。诸成分的选择是基于内容成分的邻近性。这意味着某些成分的出现包含着其他一些成分的缺失，漏掉的详情细节可以由读者加以填补。一般特征包含特殊特征，除非后者表现前者。它的目的在于传达知识。百科全书是这一类型描写的典范。

2. 参考—修辞的描写

旅游指南（而非百科全书）是这第二种描写的典范。各个单位的组合既基于诸成分的邻近性，也基于其主题功能。后者具有评价作用。它的目的不仅在于传达知识，还在于说服。说服通过措词（惹人喜爱的节奏，反映被描写对象价值的方式，比如，以一种“华丽的”方式描写爱丽舍宫），以及通过内容而表现出来；说服也通过传统的受到重视的次主题的选择，以及通过附加上评价性谓词而出现。即使在一系列隐喻被包括在这样一种描写中，本文的结构也仍然遵循邻近性原则。

3. 隐喻性的换喻

在这里，邻近性再一次成为结构的主导性原则。但是，在这种情况下，隐喻由每一个单个的成分所组成。种种被比喻对象事实上完全被省略。在本文中只能发现比喻本身，它作为一种结果具有真正隐喻的性质。然而，在比喻的成分之间不存在邻近性关系。这样一种关系只存在于被比喻的对象的隐含的成分间。表面上，这种描写类型会对读者造成一个不连贯的印象。不过情况并非如此，它显示出读者在从事于一种填补活动。

4. 系统的隐喻

这一描写是一种广义的隐喻。比喻与被比喻的对象彼此系统相连。每一系列都建立在邻近性的基础上。系列间互相平衡。如果不考虑上下文的话，就无法回答这两个系列中哪一个支配着意义的问题。在这一类型中也包括这样的描写，其中两个系列的成分互相包含。

5. 换喻性的隐喻

描写是一种广义的隐喻。诸成分相邻近地互相关联。它们形成一个连贯的描写，这一连贯的描写作为一个整体，是一个被比喻对象的比喻。这一关系可以是隐含的，在这种情况下，当排除其上下文时，这一描写类型就无法从其他类型中分辨出来。一个明显可见的比喻产生荷马式的比喻。

6. 隐喻序列

这一描写由隐喻构成，这一隐喻被扩展和延伸，不再继续涉及被比喻对象。隐喻被反复地“调整”，制造出被比喻对象难以捉摸和难以形容的印象。

这一基于其修辞格所做的描写的修辞分类已用以描述在不同历史时期或不同风格文体中叙事文的特征。

五、叙述层次

在从例④到例⑦我们对《老人旧事》的讨论中，其中有一句始终贯穿不变的短语：“噢，斯泰恩那讨厌的声音！”这一短语显示出带有感情的（emotive）语言运用（即目的在于说话人针对谈论话题的自我表达的语言运用）的某些特征。在这一短语成分中，最为明显地揭示出一种感情功能的是“噢”这个词。感叹号是一种负载情感的图式表现。而且，这一“句子”缺少一个动词

的语法特征强化了它的情感效果。

谁在表达这一情感？换句话说，谁说“奥蒂莉妈妈嘘了嘘声”？动词“嘘声”（hiss）在这一意义上是一个陈述动词，好比是“说”。表示某人准备说话的陈述动词，在叙述本文中，是叙述本文层次变化的符号。另一个说话人进入了场景中来。在例④中，外在式叙述者暂时让奥蒂莉说话。人物奥蒂莉因而成为在第二个层次上的说话人，我们将以 CN2 来表示。然而，要注意，CN2 的运用并非是完全令人信服的。虽然奥蒂莉在说话（至少是暂时地），但她并未叙述：她所说的并不是一个故事。但我仍要运用这一表示，因为它使这一人物是一个说话人这一事实变得显而易见，就像一个叙述者一样。这一叙述者说的是什么是另一回事，在本章后面部分“主要本文与插入本文间的关系”部分我将回过来探讨。这样，CN2 指涉的就是一个由第一层次叙述者所“引述”的人物，不管这一叙述者是第一层次外在式叙述者，还是人物叙述者。CN2 是第二层次的说话人。

但是，关于例⑤、⑥和⑦中那一短句的情况又如何呢？我有目的地去掉了引号，用这样一种方式，我们没法看出是谁在说话。陈述动词缺失了。在例⑤中有两种可能性：

⑤a. 噢，斯泰恩那讨厌的声音，我嘘了嘘声。

⑤b. 噢，斯泰恩那讨厌的声音：我再也无法忍受了。

在⑤a 中，有一个陈述动词，表明在它前面的是一个直接引语，一个插入句。第一层次说话人让第二层次说话人说话。CN1（“我”）“引述”CN2（“我”）。正像在例④中，抒发感情的句子是一个插入句，一个在句子中的句子，我们可以用括号来加以表示：CN1〔CN2〕。在两种情况下人物都叫奥蒂莉，但从叙述学的

观点来说，不是同一个奥蒂莉。CN1 仅仅是叙述 CN2 更早说过（“当时”，叙事文中“现在”的过去）之后的事实（叙事文中的“现在”，虽然用的是过去时）。作为一种语言行为，感情短语形成故事的一部分。比如在同一故事的另一形式中，它可以作这样的表示：“奥蒂莉表示了她对斯泰恩声音的气愤。”直接话语或直接引语，一个插入的句子，是语言行动的客体。因而，原则上它是一个事件，像众多的其他事件一样。

在⑤b 中，抒发感情的句子属于第一层次人物叙述者（CN1）的话语。虽然被传达的感情确实形成本文的一部分，其表达本身却并没有。如在素材的概括中，我们会读到：“奥蒂莉为斯泰恩的声音所激怒。”并非激怒的语言表达行为，而是激怒本身，原则上是一个事件。

片断⑥包含着同样的可能性：

> ⑥a. 噢，斯泰恩那讨厌的声音！奥蒂莉嘘了嘘声。
>
> ⑥b. 噢，斯泰恩那讨厌的声音！我明白了奥蒂莉是如何对它忍无可忍的。

在⑥a 中，第一层次外在式叙述者（EN1）让第二层次人物叙述者（CN2，奥蒂莉）说话。这样，我们就有一个一般插入句，像我们在任何叙述本文中所可能发现的一样。在⑥b 中，抒发感情的句子之后的一句是前述片断⑥的解释，在例⑥中我们认定可感知的外在式叙述者（外在式聚焦者）是在奥蒂莉一边。从而抒发感情的句子的话语被归为可感受的外在式叙述者，并且保持着第一层次。

在这一片断中，某些东西还是有所变化。通过将清晰的第一层次的抒情句增加到本文中，外在式叙述者的声音的可感知性比

过去大大增强了。这一抒情的表达方式表明，外在式叙述者听到了斯泰恩的声音，并且也为这一声音所激怒。如果它听到了声音，那么，它肯定也作为一个行为者在场。这就是何以例⑥和其变体⑥b具有和例⑦相同的结构。叙述的“我”不言而喻地变成为做证的行为者。因而，当一个带有人物叙述者—目击者特点的叙述情境出现在本文中时，读者将不会感到吃惊。这就是叙述情境表面的、一般的特征可能会引起误解的一种情况。第一层次外在式叙述者任何时候都可以在第二层次作为人物叙述者开始说话，或做其他使其变成行为者的事情。

这里无须再详论片断⑦。其存在的可能性与片断⑥相同。如果我们考察一下例⑦的叙述情境，就会十分明显地看到，或者是奥蒂莉作为第二层次人物叙述者（CN2）说出抒情句，或者是人物叙述者—目击者作为第一层次人物叙述者（CN1）把它说出来。

在第二章“聚焦对象”的部分，我们将在可感知的与不可感知的聚焦对象之间做出区分。对于叙述行为的对象也必须作这样的区分。在从例⑤到例⑦的分析中，我们只是考虑到人物—说话人，即第二层次人物叙述者（CN2）实际说话的可能性。但是，也常常出现这种情况，以直接引语陈述的话语仅仅是思考。因而，例⑥也可能有下述变体：

⑥c. 噢，斯泰恩那讨厌的声音！奥蒂莉想。

第二层次人物叙述者（CN2）所叙述的内容是不可感知的，因为碰巧出现的其他行为者不能听到。当在第二层次叙述的话语不可感知时，这也是一种虚构性标志（indication of fictionality），它标志着故事是被虚构的。如果叙述者想始终夸口它讲述了真实事件的话，那么它绝不可描述除它自身以外其他行为者的思想。

这样，当第一层次人物叙述者（“我”）引述第二层次人物叙述者（另一个行为者），而动词又不是陈述动词，是“想”的同义语时，上述变异形式只是否定了“我自传式地陈述”或“我证实”这样的自称而已。叙述行为对象的区别对于洞察人物之间力量的平衡具有其重要性。当一个人物不理解另一个角色的思想，而读者则获得有关这些思想的信息时，读者很容易对这一人物期待甚多。比如，他们可能会期待它顾及到情绪（这种情绪只是在脑海里表达），在这里，他们则期待斯泰恩说得小声些，因为他的声音使奥蒂莉不快。但斯泰恩在这种情况下不可能知道这一点，因为他在屋外；在另一情况下，也有可能是由于这一不快未用言词表达出来。

这一不平衡已作为一种策略上的运用，比如，在法国作家柯莱特[①] 所写的小说《猫》中，描述了一对年轻夫妇结婚的头几个月一种无可阻止的衰退关系。那个毫无怜悯心地看待他妻子的男人，其思想被蓄意地“引述”出来，常常不带动词，这清楚地表明他的思想并不是大声说出来的。女人则相反，仅仅在她说话时、大部分是在对她丈夫说话时被引述。结果，男人所持的对他妻子的批评就越过她而告诉读者，讲话时也同样如此。她没有一条显示出他对她如此不满的线索，也没有进入他对她所说的话的否定性反应中。

中间形式：间接引语与自由间接引语

为什么在例⑥b 中用短语描述的方式带来叙述状况的变化？在分析这一句子时，我强调了情感功能符号。之所以如此，是由于用这种情感功能，叙述者来表达自身。如果在一个陈述中，说

① 柯莱特（Colette，1873—1954）：法国女小说家。

话者的情绪被表达出来的话，那么这一陈述就是关于说话者的。我们也可以说这样一种表达可比作（我讲述：）明天我将二十一岁，而不同于（我讲述：）伊丽莎白明天将二十一岁。即使叙述者并未明确地提到自身，"我"所叙述的仍是关于它自身。这意味着具有叙述者身份的行为者形成素材的一部分。情感功能符号从而也是自我指涉的符号。这样的符号还很多。一个人甚至于可以在这里说及两种不同的语言情境：关于说话人与听者之间接触的语言，与关于其他人的语言。

两种语言情境，即个人语言与非个人语言情境的这一区分，可以帮助我们理解这一点以及其他类似的现象。在⑥b中，我们已经看到叙述者卷入到其对象中的不同迹象。它的语言是个人的（personal），因而涉及叙述者自身状况。这时，它将其自身置于与它在同一陈述正在讲述的对象的同一层次上，从而把自身变成为一个事实上的（可能的，仍是非现实的）行为者。我们可以说，在这种情况下，叙述层次开始彼此纠结。我们在例⑥b中所发现的非个人语言状况已经进入其中。个人语言状况插了进去，但是不像在⑥a中那样，是在第二层次。当故事中的一个行为者开始说话时，一般说来，他是以个人语言状况与另一个行为者相接触来做的。在基本的叙述状况中，说话只有在个人语言状况的一个叙述层次中才是可能的。初看起来它出现在叙述者明确地或者不明确地将自身诉诸读者的时候；当一个行为者是向另一个行为者（这可以是说话的行为者自身）说话的，则是在第二层次。在⑥b中，我们出现两种叙述层次的"混合"，我们可以将其称之为本文互渗（text interference）。

两种叙述状况应该在本文中指涉个人或非个人语言状况的基础上加以区分。这些指涉被当作符号表明"这是（非）个人语言状况"。这些符号可以用下列形式来阐述：

	个人的	非个人的
1. 人称代词	我/你	他/她
2. 语法人称	第一和第二人称	第三人称
3. 时态	并非所有过去时都可能	所有的过去时
4. 指示词：		
指示代词	这个，这些	那个/那些
地点副词	这里/那里	在那个地方
时间副词	今天，明天	那天，那天后
5. 抒情词	噢！	（缺）
6. 连接词：讲述，命令词，询问	请	（缺）
7. 表明说话人不确定性的情态动词和副词	可能	（缺）

当个人语言状况的符号指涉叙述者的语言状况时，我们面对的是一个可感知的叙述者。当这些符号指涉行为者的语言状况，而且由一个陈述动词、一个冒号、引号等方式表明清楚的层次变化的话，我们就是在第二层次谈论个人语言状况。这一状况可以称为戏剧性的（dramatic）：就像在舞台上，演员在个人语言状况中通过谈话交流一样。然而，当符号指涉行为者参与其中，而不预先退出其叙述层次的个人语言状况，就出现了本文互渗，⑥b 中的情况就是这样。可以这么说，可感知的叙述者贯穿第二层次。但是那只是一种可能性，相反的情况更为常见。在这样的情况下，行为者的话在第一层次被表现出来，这样，叙述者就采用行为者的话语。

这种情况的最为普通的形式是间接引语（indirect discourse）。在这里叙述者表达行为者的话语，正像它应该说的那样。试比较

下列例句：

⑧伊丽莎白说："我想我明天晚上能够抽时间和你出去。"

⑨伊丽莎白说她可能能够抽时间在明天晚上和他出去。

⑩伊丽莎白说她明天晚上或许会有时间和他出去。

⑪伊丽莎白说她第二天晚上或许会有时间和他出去。

在句⑨、⑩、⑪中，伊丽莎白话语的内容的表达方式都同样恰当。话语本身的准确性从句⑨到⑪依次递减。从间接引语中重构"原先的"直接引语是不可能与不适当的。然而，对例句作比较，似乎可以说句⑨所说的话比句⑩更为"准确"，句⑩比句⑪更为准确。我们不需要句⑧来作出这一结论。在句⑨中，我们读到"她可能能够"，这里，不确定的情态"可能"与主体的肯定动词"能够抽时间"结合在一起。"明天"是一个指示副词。在句⑩中，这种情态形式仍然出现，但是用了"或许会"，就显得不那么强烈。这一副词与"可能能够"的表达相比，较少强调个人的不确定性。在句⑩中，我们同样发现指示副词"明天晚上"。在句⑪中，只有"或许"的较弱的情态意义成为个人语言情境的踪迹。在句⑨、⑩、⑪中（与句⑧相比较），我们发现一系列非个人语言情境的符号，因为句子是非直接引语。人称代词"我"变为"她"；动词现在用的是第三人称，而不是第一人称；现在将来时变为过去将来时。在这一分析基础上。有理由指出使这些形式得以区分的三个特点：

1. 间接引语被叙述的层次高于素材中的言语应被讲述的层次。

2. 叙述者的本文明确地表示出，行为者的话语通过一个陈

述动词和连接词，或它的一个替用词而得到叙述。

3. 行为者的话语在表达过程中获得了最大的精确性。

第一个特点区分出间接引语与直接引语。第二个特点区分出间接引语与一种更为间接的表现模式：自由间接引语（free indirect discourse)。第三个特点区分出（自由）间接引语与叙述者的本文。最后这一区分在分析实践中给我们带来的问题最多，因为这个特点是相对而言的。

当抛开间接引语的第二个特点，而出现第三个特点时，就有了自由间接引语。这样，就具有一种叙述者本文和行为者本文互渗的形式。行为者个人语言情境与叙述者（非）个人语言状况符号相交叉，而又没有明确提到这一点。这样就有：

⑫伊丽莎白明天可能能够和他出去。

"明天"和"可能"表明行为者伊丽莎白的个人语言情境，而其他的符号表明非个人语言情境：第三人称，过去时。

正是由于间接引语第二个特征的缺乏（表明存在间接引语的符号的缺乏），有时也无法断定我们涉及的是间接引语还是通常"纯粹的"叙述者本文。第三个特点毕竟是相对的。这就是为何只有在存在明确的标识，表明确实存在着行为者话语的表示时，我们才能从叙述者本文中区分出自由间接引语的原因。这样的标识是：

1. 上述指涉行为者的个人语言情境的符号。

2. 指涉行为者的一种引人注目的个人语调。

3. 关于被述说的内容的细节超过素材进程所必需的细节。

为了说明这一点，我将用不同的形式表现一个事件——伊丽莎白寻求与约翰对立。

直接引语	⑬伊丽莎白说："我拒绝这样生活下去。"
间接引语	⑭a. 伊丽莎白说她拒绝那样生活下去。
	⑭b. 伊丽莎白说她将不再那样生活下去。
自由间接话语	⑮a. 如果伊丽莎白还这样生活下去的话，她就不是人。
	⑮b. 伊丽莎白将不再这样生活下去。
叙述者本文	⑯a. 伊丽莎白不想按上述方式生活下去。
	⑯b. 伊丽莎白停止了。

在这些句子的分析中，我认为动词"拒绝"适于行为者伊丽莎白使用，而不适于叙述者。当然，没有一个语境，这样一种认定是没有意义的。

句⑬的直接引语应该不会有任何问题。我们读到由行为者所讲的确切的文本，而且层次变化的标志也是显而易见的。一旦行为者的本文在下一句中由叙述者给予，就发生了变化。在句⑭a中，行为者本文被尽可能确切地表现出来。在内容方面，这对于句⑭b也同样如此。但在语调上（我们可断定，它明显地可以看出属于是被激怒的行为者的一种个人化语调）涉及行为者个人的语言状况，可能是一次争吵。句⑭a、⑭b和句⑮a、⑮b之间的区别在于一个陈述动词和一个连接词的有或无。在句⑩b中，行为者本文被表现的精确程度不如句⑮a那么强。当然，在研究叙述本文时，我们手边决不可能有这样可以比较的组合。但是即使没有比较，我们也可以说，句⑮a强烈地带有行为者本文的色彩，⑮b则带有叙述者本文的色彩。在⑮b中我们还可以看到自由间接引语，因为修饰语"这样"背离了行为者个人语言情境。

这些词的出现使句⑮b与句⑯a得以区分。在句⑯a中，我运用了一个相当笨拙的词句"按上述方式"，以避免指示成分。但是，即使我选择了"以那种方式"，"那种"也指涉早先所陈述的事实，因而指涉叙述者，而不是行为者的语言情境。句⑯a和⑯b是叙述者本文，我们不能区分出任何行为者个人语言情境的符号。我们没有理由将句⑯a看作某种讲述的话语的表达。最后，⑯b是叙述本文最纯粹的形式。其内容作为一个行为，一个行为者言语行为而表现。讲述拒绝的言语完全没有提到。

间接引语、自由间接引语和语言行动在其中被叙述的叙述者本文，是行为者话语的三种第一层次的叙述形式。在这一系列中，合理对待行为者的本文的程度在降低；而另一方面，行为者的讲述被视为行为的程度渐次增强。因而，叙述者本文与行为者本文的互渗可以以极为不同的比例出现。在第一层次，行为者本文在间接引语中给予最小的反映，但是即使在这里，也可能出现种种变体。在自由间接引语中，有的叙述者本文占主导地位（句⑯b），其次是行为者的本文（句⑮a)。在叙述者本文中，行为者的话语不是作为本文，而是作为行动表现出来。在这种情况下，我们就不再提本文互渗。

主要本文与插入本文之间的关系

当存在着本文互渗时，叙述者本文与行为者本文如此密切地相联系，以至于无法再区分叙述层次。叙述层次间的关系超过了最强的界限。当本文彼此不渗透，而是明显各自分离时，仍然可能存在被插入的行为者本文与主要的叙述者本文相互联系的程度上的区别。在这一部分，将讨论本文之间一系列可能的关系。我将始终把叙述者本文称为"主要的"，这并没有价值判断的意思，也不包含优先或居先的意思。它仅仅意味着在技巧意义上，连接

是分等的。叙述本文最终形成一个整体。其他本文通过叙述者本文也可插入其中。行为者本文对于叙述者本文的依赖可视为从句对于主句的依赖。根据这一原则，叙述者本文与行为者本文不处于同等地位。本文的等级状况由层次的基本原则表现出来。叙述者本文与行为者本文间的关系在种类与强度上是会有所不同的。数量方面在这里也有影响：构成为行为者本文的句子越多，从属性就越强。

插入的叙述本文

第一个区别在于插入本文的性质。这可以用在序言中用来界说资料体的那一准则加以研究。如果符合这些叙述性准则，插入本文也可看作为叙述本文。这在所谓框架叙述（即在第二或第三层次中一个完整故事在其中被讲述的叙述本文）中最为明显。其经典的例子是《一千零一夜》的系列故事，这里我们发现叙述是在几个层次上展开的。主要的叙述呈现了山鲁佐德的故事，其丈夫，即国王对她以死相威胁。只有在她持续地以她的故事迷住国王时，她才能夜复一夜地保全性命。每天晚上她讲一个故事，在那个故事中新的故事被插入，这样我们就具有这样的结构：山鲁佐德讲述的 A 包括在 B 之中，而 B 又包括在 C 之中等等，有时一直到第八个层次。

主要素材与插入本文间的关系

当插入本文呈现一个具有精心结构的素材的完整故事时，我们会逐渐忘记主要叙述的素材。在《一千零一夜》中，这一忘却是山鲁佐德意图的成功的信号。只要我们忘却她的生命处于危险之中，国王也同样会忘却，而那就是她的目的。在这种情况下，主要本文与插入本文间显而易见的疏松关系是切合主要素材的发

展的。行为者山鲁佐德产生插入本文的叙述行动，在主要本文的素材中是一个重要的事件（甚至是惟一的事件）。主要本文与叙述主体间的关系存在于主要素材与插入的叙述行动间的关系中。如对主要素材加以概括，我们也许可以这样说："那天晚上山鲁佐德使国王入了迷。"从这一概括中立即可以弄清叙述行动的符号功用何在。这一解释由威胁的动机所印证：国王先前的妻子不忠。对国王和山鲁佐德说来，叙述在两个不同的意义上意味着生命。

在莫里森的《心爱的人》这一远为复杂的叙事文中，叙述产生生命这一原则也在使事件戏剧化地发生。在一段有很多引述的叙述中，第一叙述者说"两个人做了他们能让实际上可能发生的最好的事情"。确实，心爱的人作为主体的存在必须由故事讲述而"制造"出来。这一故事讲述必须由第一叙述者来完成，因为，确切地说，心爱的人她本身缺乏主体性，这一主体性是由叙述的行动所要求的。

主要素材与插入素材间的关系

当两个素材相互关联，两种本文间另一个可能的关系会表现出来。这样就存在着两种可能性。插入的故事可以说明主要故事，或者它可以类似于主要故事。在前一种情况下，这种关系通过行动者叙述插入故事而显而易见；在后一种情况下，这一说明通常是在素材中留给读者去作，或者仅仅作为一种暗示。

1. 插入素材说明主要素材

在这种情况下，取决于两者之间哪一种素材更为读者看重。它完全可以是插入的素材，而主要素材常常不过是一个可感知的人物叙述者讲述一个故事的情形。比如，主要素材可以表现为一种情境，在这种情境中，必要的变化无法进行，因为……然后再接上插入叙述。下面是一个十分典型的例子：一个小伙子要求一

个姑娘嫁给他。她也爱他，而且嫁给他会提高社会地位。但她却不能接受他，原因在于（过去，她曾受到一个无情的恶棍引诱，发生常见的那种结果。从那时起，她就无法洗掉她与一个利用了她的纯真而背信弃义的男人接触的污点。他是这样开始引诱她的……)。这个姑娘隐身于修道院，小伙子不久也忘了她。事实上，这样的结构十分广泛地运用着。

插入本文可以占有一本书的较大部分，就像有时在这一类训诫故事中所出现的那样。这里，主要素材是最小限度的。因为事件的数量少：求婚—说明—拒绝。在上面的例子中，插入故事说明主要素材。素材间的关系仅仅是解释性的。情境无法改变。姑娘讲故事这一事实对于主要素材的结局并无影响。

2. 插入素材说明与决定主要素材

然而，在其他情况下，对于开头局面的解释也可以产生变化。比如，如果一个年轻人被他所心爱的人过去的悲惨遭遇深深感动，并且意识到她的无辜，他也可能作出决断：他希望忘掉她的过去。从而，他将“给予她第二次机会”。这样一来插入素材的功能就不再只是解释性的。其说明影响到主要素材。这样一来，叙述层次的结构就不仅仅只是故事讲述的手段；它是叙事诗学的一部分，并且需要完全被当作为叙事来理解。

这一点对于在像《心爱的人》这样的小说中尤为重要。在这里，第二叙述者所做的共同努力慢慢地将心爱的人带入前面所提到的生活中。就像早先所引用的叙述（“两个人做了他们能让实际上可能发生的最好的事情”）所提出的，叙述是一个创造行动。在这个意义上，叙事文将叙述的力量置于与《圣经·创世记》中所讲述的上帝的创造相似的位置上，后者主要也是一种讲述行动。这一对于《心爱的人》中叙述层次之间关系的注意，或许偶然或并非那么偶然地，也能解决这一小说的批评者的两难之境：

心爱的人，那个被当作孩子而谋杀的新生的姑娘“确实”存在吗？或者，她是一个超自然的现象？小说给了两种可能性的“迹象”。然而，如果我们认真地考虑第一叙述者与第二叙述者间的关系的话（不存在预先确定第一叙述层比第二叙述层更重要或更“真实”），问题就变得悬而未决了。确切地说，叙事文的关键之点在于，故事讲述本身作为一种赋予生命的行动所具有的创造力。

主要本文与插入本文的联系，如果与其中的素材固有的重要程度成比例的话，就会变得更加紧密，解释也就更具功能性。前面那个虚构的平常的爱情故事的例子在一个方面，《心爱的人》与《老人旧事》则在另一个方面是相当极端的。在《老人旧事》中，插入本文一点一点地叙述在东印度群岛所发生的故事，它解释了主要素材中的一系列事件。在这种情况下，本文间的关系变得十分密切，因为插入的素材，“事情”，在东印度群岛的谋杀总是部分地表现出来。而且，第二层次人物叙述者（CN1，哈洛尔德）的作用也很奇特。有时他叙述 CN2（哈洛尔德），那个回忆起种种事情的老人的故事，然后他又讲述 CN3（小哈洛尔德），那个目击一切然而并不理解的孩子的故事。这样，对于过去的视觉，在描述过程中掺杂着用现在的眼光而解释的过去的图景。在次本文范围内，一种双重的，或巧妙地变化着的聚焦被叙述出来。而这反过来又涉及主要素材中的事件，即缓慢的、不可避免的过去对于现在的逐渐侵入。解释性的次素材的影响，加倍地具有决定性的重要意义。

然而，当插入本文限于最低限度时，它对于主要故事的重要性也就减少了。一个像“我将在黎明时杀死你，以阻止你欺骗我，因为我的第一个妻子背叛了我”（《一千零一夜》）。这样的句子包含着一个最低限度的、陈述性的插入本文的例子。

3. 彼此相似的素材

素材“彼此相似”。如果它们完全相似的话，我们就会有两个一模一样的本文。这样，主要本文就将自我引述。不过，相似从来都不是绝对的，即便在下面博尔赫斯作品的例子中，叙述者的完全进入建立起这样一种认同，情况也同样如此。因而我们所说的是有强有弱的相似。即便是护照相片（照这种相片的明确意图就是要显示与所拍摄的人相似），也可能会有不同的相似程度。我们什么时间可以说两个不同素材的相似呢？对这一问题的简单与相对的答案是：当两个素材的释义方式可使得其概要具有一个或多个引人注目的共同成分时，我们可以说它们相似。相似的程度取决于两个概要所共有的项目的数量。一个描绘出类似于主要素材（根据上述准则）的故事的插入本文，可以被看作主要素材的一个信号。

* * *

让我们仔细考虑一下博尔赫斯所写的著名小说《皮埃尔·梅纳德，吉诃德的作者》。这个故事是探寻其自身艺术基础的后现代主义文学的一个范例。皮埃尔·梅纳德是一个已死的诗人，他曾经在文字上抄写了塞万提斯《堂吉诃德》的很多部分。叙述者叙说道，尽管在文字上与塞万提斯的本文相认同，梅纳德的抄写“几乎难以想象地更为丰富”。然后，他通过对句子进行比较，表明这一可能性是怎样的。下面我将引用博尔赫斯本文中一段相当长的文字：

> ［塞万提斯］写道（第一部分，第九章）：
> ……历史是真理之母，它能与时间相竞，把事实保持下

来，它是往古的见证人，当世的顾问，未来的忠告者。

这一由“天才人物”塞万提斯写于17世纪的文字，所列出来的仅仅是对历史的修辞上的赞美。梅纳德从另一［方面］写道：

……历史是真理之母，它能与时间相竞，把事实保持下来，它是往古的见证人，当世的顾问，未来的忠告者。

历史，真理之母：这一思想是使人震惊的。梅纳德，当代的威廉·詹姆斯[①]，并未将历史定义为对于真实的探寻，而是定义为其源头。对于他来说，历史的真理并不是已经发生的东西；它是我们所判断要发生的东西。最后的语句：当世的顾问，未来的忠告者，那是一种响亮的实用主义的声音。

风格的对比也是十分强烈的。梅纳德的古风（毕竟是相当外在的）受到某些影响。这不是由于他作为先驱者所致，他毫无困难地把握着他那时代流行的西班牙语。

博尔赫斯的梅纳德有这样的部分，叙述者在临近结尾时说，“更加丰富，这是由迟疑不决与未充分发展的阅读艺术这一新技巧而造成的：这一新技巧属于那种审慎的时代错置与不正确的事物归属。”

对于博尔赫斯的第一叙述者的修辞来说，这样一种“复制”的关键之点何在？问题在于时间与历史。当然，这一虚构的故事

① 威廉·詹姆斯（William James，1842—1910）：美国著名的心理学家和哲学家，实用主义的创始人之一。

所建议的并不是说我们大家都去复制历史著作以便更新它们。但是，这里有一个有趣之点，这就是并未言明的关于博尔赫斯的叙述者所进行的、在写与读之间的功能转换。写，以及由它所延伸的绘画或电影制作，是一种阅读的行动，而阅读是一种重写或重画。这样的行动，本杰明知道，并不出现在“虚空”的时间里，而是出现在由现时所填满的时间中。在这样的现时中，社会的力量，或多或少易于进入将文化形象相整合的符码的主体，面对着形象，看着镜子，都会展示出它们来。如何阅读，也就是在武断地受到限制的方法被奉为“历史的”或“视觉的”时，如何赋予含糊地感觉到但却无法进行分析的信息以意义，这在我看来是叙述者试验理解艺术与文学的一个有价值的贡献；艺术，不是相混合的置于圣殿上的收集品，而是持续进行中的生活过程。对于某些人来说，甚至是生命的拯救，对于另一些人来说，则只是使其更活跃更愉快的东西；对于我们所有的人，它是生活的一部分。

*　　*　　*

这一现象可以与无穷的回归相比。在法语中，这一术语是 mise en abime[①]（落入深渊），它源自于纹章学，在那里事件是以图画表现的形式出现的。然而我们得以语言中介来处理无穷的回归。所以，过分强调与绘画表现的相似将是错误的，因为在语言

① mise en abime：原为纹章艺术中一种技法，即在一种图形中埋伏一个相同的图形。法国作家安德烈·纪德在 1893 年所写的日记中，把莎士比亚《哈姆雷特》中的戏中戏和歌德《威廉·迈斯特》中木偶戏和城堡节日的场景，与这种技法相比较。这种技巧在法国新小说家的创作中得到广泛应用，根据新小说家的创作实践，这种技巧可起两种作用：提示或反衬。有人根据纪德对这种技法在文学中运用的解释，将其译作“转移隐喻法”。

中落入深渊出现在一个不太“理想的”形式中。置人无穷回归视角中的并非一个图像整体，而仅仅是本文的一部分或某一方面。为了避免不必要的复杂性，我建议运用镜子—本文（mirror-text）这一术语来代替落入深渊。

对于读者的指示

当主要素材和插入素材的释义方式可以使两个释义具有一个或多个共同成分时，次本文成为主本文的一个符号（sign）。插入本文——镜子—本文，在主要本文中决定其对于读者的功能。当镜子—本文出现在接近开头的地方时，读者可以在镜子—本文的基础上预测主要素材的结局。为了保持悬念，相似常常是隐含的。插入本文仅仅作为镜子—本文被解释。并且，当读者通过抽象概括能够抓住部分的相似时，就会泄露结局。但是，当我们知道结果时，那种抽象的相似通常只有在结局之后才能获取。这样，悬念被保持着，但是失去了镜子—本文的预示效果。

另一种可能则相反：插入本文的素材并不隐匿它与主要素材的相似性。预示的效果以牺牲悬念为代价而得以保持。当然，这并不总意味着悬念完全丧失。另一种悬念可能会出现。从读者与人物都同样地处在暗处这种类型，我们就步入了第二种悬念：读者知道，但人物不知道素材的结局如何。读者最后提出的问题不是“它如何结局?”而是“人物会及时发现吗?”我们无法肯定这一点，因为相似从不是惟妙惟肖的。直到结尾，总会有这样的可能性，即出现插入素材相似于主要素材而不考虑结局这样的情况。

当镜子—本文更多的偏向主要素材的结尾部分时，悬念问题就不那么引人注目。这样，素材的进程大部分相似，镜子—本文的功能不再是预言性的，而是回顾性的。在镜子—本文中主要素材的一个简单重复是不会令人感兴趣的。它的功用主要在于意义

强化。我们为指出相似所做的主要本文与插入本文的释义将具有更为一般的意义。这更一般的意义——比如人总对于官僚主义的迷惑不解，或者甚至更为抽象的，“没有一个人能逃脱命运”，把整个叙述推向另一个层次。卡夫卡的小说就是如此。镜子—本文起到使用说明的作用：插入故事包含着本文应该如何阅读的建议。正是在这种情况下，插入本文才对读者起一种符号的作用。

对于行为者的指示

刚才我已经暗示了行为者本身将镜子—本文解释为一种符号的可能性。这样它可能发现它自身介入的素材的进程，并可能影响素材的结局。它可以把命运掌握在自己手中。这发生在比如爱伦·坡的小说《乌谢府的坍落》中。讲述故事的行为者（他自己也出现于其中）通过正确解释呈现在他面前的符号而救了他的命。在被大声读出的插入本文中，提到了坍落。“坍落”这个词和“府”的概念具有两个意义。坍落指的是府邸在最终倾覆中逐渐衰微的过程，但也指家系的终结。乌谢一家将随其最后的后裔的死而结束，城堡也将倾覆。这是人物叙述者（“我”——目击者）所意识到的。由于行为者具有像应该认真看待双重意义这样的见识，因而能够将插入本文解释为将要发生的事情的一面镜子。这就是何以他能拯救自己的原因。他逃离出去，并且亲眼目睹了城堡的陷落。这样，他就可以成为一个目击者而讲述这个奇怪的故事。

镜子—本文令人感兴趣还有其他一些原因。行为者意识到双重意义应被认真对待本身是一个符号。对于文学阅读来说它是一个“指令”。在意义上双重的插入本文，由文学片断组成。从最广泛的意义上解释，这一本文表明：“文学具有双重意义，否则它就不是文学。”这样，插入本文也包含一种诗学，包括对于在这一本文的事件中所体现出来的文学观念原则的阐述。正像对于

行为者—目击者说来，插入本文意义的双重性的正确解释是一个生死攸关的大事一样，对于文学说来，对主要本文与插入本文间关系的双重解释也是一个生死攸关的事。正像我们经常看到的，本文的标题通过对双关语的运用，已经提供了一个意义指示。但是同时，这一标题又显得有点靠不住的简单，它需要整个故事来揭示其意义的双重性。

非叙述的插入本文

插入本文的绝大多数是非叙述性的。在它们当中没有故事被讲述。一个插入本文的内容可以是任何东西：对于一般事情的主张，行为者之间的讨论，描述，内心秘密等等。最主要的形式是对话。两个或更多行为者之间的对话甚至可以构成为整个本文的一大部分。对话是诸行为者自身、而不是主要叙述者的讲话形式。由行为者所讲述的全部话语在本文的这些部分产生意义这样的插入本文也具有戏剧本文的特征。在戏剧本文中，整个本文由行为者的话语组成，这些行为者在一起相互影响产生意义（当然除了本文外的舞台说明，但这是另一个问题）。插入在叙述本文中的对话在种类上是戏剧性的。叙述本文所包含的对话越多，那一本文就越富于戏剧性。由此出现了资料体定义的相对性。当然，同样的情况也适用于其他类型：在戏剧本文中，我们也可以有一个叙述者，就像常常在布莱希特的戏剧中出现的那样。然而，“对话越多，戏越多”是一个简单的说法，因为在这里重要的不单单是数量。对话的“纯粹性”也影响到本文在多大程度上可以被认为是戏剧化的。当主要叙述者在一个行为者的每一讲述间插进诸如“伊丽莎白说”这样的附加语，或甚至更为精巧的评述时，第一层次叙述者与第二层次叙述者之间的等级关系就明显可见。当子句相随，而没有第一层次叙述者的插入时，我们就有

可能忘记我们正涉及插入的对话。

当插入本文被一个行为者说到或“想到”，它就成为独白。独白的内容实际上仍然可以是任何东西。在插入的独白和其他的语言运用间并不存在固有的不同。它可以包括内心秘密、沉思、描述、自我反省，以及所希望的任何事情。这是我们在这里不进一步讨论独白的原因。需要有一个完整的本文理论来讨论所有插入本文的种类。对于戏剧性的插入本文，我们应该参考戏剧理论以及一般的符号理论。在这里，将叙述学导入符号学，以指明这一表达方式的情况，下面是一个例证。

* * *

想象一下在医院的会诊室无意中听到的下述对话：

“小孩子时得过猩红热吗?”“没有，医生。”“风疹呢?”“没有，医生。”“佝……佝偻病?”“哦……没，医生。”“你知道什么是佝偻病吗?”“对，不，医生。”“那你为什么说‘没’呢?”“要是我说‘是的’，我怕你会再问我。”“但你也可以说‘我不知道’，不是吗?”“那行吗，医生?”“以前你怀过几次孕?”“我不知道，医生。”“你不知道?”“是的，我知道，八次。”“八次?”“不，不，医生，十一次。”“你完全肯定吗?”“对你说实话，没有……哦……医生。”“但是你必须得能够告诉我你到底有几个孩子?”“哦，亲爱的，教授，你看起来那么吓人。”“我不是教授。我是住院医生。”“真的吗……我朋友也是由住院医生接的生。她有很多关于他的好笑的笑话。”“不奇怪。我敢肯定你朋友确切地知道她是如何常常怀孕的。”“哦，那个住院医生不那么吓人，也没那么一

丝不苟。……好，现在你笑了。可轻松了。你刚才恶狠狠地从眼镜后面盯着那张报纸。确切地说，我有七个孩子，我流产过两次，有一个还是生下来了。这够不够清楚你来计算呢？”“还有，哦……你最后一次月经，你能想起来吗，大概是，不用太精确，是哪个月，哪个星期的事？是假期前还是假期后？”“六月二十八。”“六月二十八?!!”“绝对是，六月二十八。女人清楚这些事情，你知道。”

两个人的谈话寻求的是同样的目的，即令人满意的治疗，谈话一开始十分不成功。医生运用的是一般的英语词，如果那个女病人受过可以说过得去的教育，并且讲英语的话，这里不应该有什么问题。但是，这里却存在着问题。随之而来的符号阻碍了交流，并对双方都造成了损害。医生所表明的种种符号迹象被女人解释为吓人的：在她犹豫不决时他的缺乏耐心，在她给了不充分的回答时他的冷落与粗暴，他盯着报纸而不是看着他的病人；他连珠炮似的一个接一个的问题，使她的犹豫不决毫无余地；他办公室的情境，以及与那种力量相关联的社会环境；这些在不同程度上下意识地显现出来的符号并不是说话者有意为之的，而是一种特殊的、具有决定性意味的东西。这样一来，这些符号都成为第一叙述者修辞的部分，尽管在本文中第一叙述者并未用一个词说到它。这一说话者并不想制造一种具有否定效果的符号迹象，但是他或她情不自禁地让它出现。

这里也与讲述行为理论相关。一个问题所意味着的东西，一个对于信息所公开要求的东西，在一个受吓的女人眼里成了一道命令。这使他感到迷惑为难，也妨碍她做出充分合理的反应。其结果就是那个女人在语言上的完全无能为力：她不能够再回答任何问题。将这个女人看作愚蠢的，未受教育的，难以与之打交道

的，或者是害羞的，都是解释她的行为习惯的一种方式。但那将会是一种相当粗暴、简单的反应，与表明其迹象的人的情况不相符合。认同医生不知道自己曾经怀过多少次孕是十分愚蠢的这种意见，就不可能看到回答这一问题的不同的可能性。他的意思是在医学上所意识到的怀孕的次数，即分娩的次数或实际上生孩子的次数吗？对一个女人来说，这些问题的每一个都可能会有不同的回答，问题够难的，有时在这里是想当然的；但是吓人的情况并没有阻止她。这一交流实际上以某种方式显示出，未曾意识到这一点的医生在交流的能力上并不超过那个女人。他的问题在无意中是含混的。

医生所力图要发送出的那种符号，即问题足够清楚而产生足够清楚的回答，并不能与信息接受者对其所做的解释相匹配，她把它们看作为命令或者是无法回答的。这种情况可能会继续进行下去，从而谈话会变得毫无用处。但是，女人突破了错误的主导关系，应付着将情况扭转过来，恢复了先前的交流状况。信息的交流变得可能了。现在，符号（问题）不再由下意识的符号（命令）以及其他语境符号所干扰，因此是可以回答的。没有再保留不相胜任的印象的痕迹。

上述对话实际上取自汉娜·沃维格（Hanna Verweg）1984年所写、发表于荷兰报纸上的短篇小说《既往症》（*Anamnesis*）。篇名只可能是第一叙述者的表达，它与之有着密切关联，因为这是一个并非所有读者都知道的词。我作为一个读者就不知道。它也当然不是一个在一张小报的栏目中所预料出现的词。这样一来，这个词就有点吓唬人。作为第一叙述者惟一的题材，它是反映事物形象的东西，将用以表明小说的关键之点。不像无意中听到那一谈话并与之有关联而可能引起反应的同伴病人（如果她与她邻近，或者自负地与她拉开距离并看不起她），如果说这样的同伴

病人曾经更为成功的话，由这一令人感到困难的词所吓倒的读者，在他或她由这一针对医生的标题而进入阅读以后，很可能会马上同情这个女人。这样，这里就有叙述者（也是故事的第一说话人）与插入故事中的女人—说话人以及在另一端的读者之间的衔接。

这个例子也使我得以提出受述者，即所叙述的本文的接受者的问题。在这种情况下，对于种种符号的阐释有赖于运用它们的主体这一点显得尤为重要。这一段的叙述者也可以用这一方式讲述故事，如果他或她由于不论什么原因而同情这一受吓的女人的话。这样，叙述者的有所保留（这将会把叙事文变为实际上戏剧化的本文）将是那种同情的一部分：叙述者将叙述转向插入的说话人，可以假定给予这个女人以力量去创造她自己的赢点。本文的叙述接受者，即受述者，应该考虑是一个表现出其同情的同一人物，但是住院医生（她在开始她的第一次医疗实践之前读这个故事）可以很好的将她的同情转向别处。受述者与叙述者一样，是一个抽象的结构，而并非个人。实际上的读者将会有不同的反应。女读者可能会更好地理解最后的对话，比起男读者来，她们可能会对结尾时角色的转换有更强的满足感，当然，根据性别所做的这一区分并不一定适用于每一个人。每个人都可能会有自己个人的不同反应。这一理论支点属于本文的元叙述理论的部分。它显示出最初获得信息的无能为力如何变为令人十分满意的符号行为方式，这包括除了所要求的信息而外，还有附加的、难以察觉的、诙谐幽默的信息，以及对于性别界限的观点与恢复自信心的标志等。在荷兰文原文中，住院医生很明显是男性；在英文中，语言并没有显示出是男性，但是传统上的男性角色使他或她显得应该是男性。而作者，在小说中写的是女性的名字，则成为一个男性。

* * *

最后，对主要本文与插入的非叙述本文之间的关系作一评述。

当插入本文本身不是被详尽讨论的，关于其与主要本文的关系没有多少话可言。在任何情况下，这一关系倾向于由两种因素所决定。有时，对于插入本文的明确评论（这一评论影响我们对那一本文的阅读），可以由第一层次叙述者给予。当插入本文只是隐含地被暗示时，那一评论可能会被掩饰。《既往症》是这一情况的一个极端的例子。两者内容之间的关系也决定这一关系。插入本文的内容有时与主要本文的内容联系在一起，有时甚至是其自然的结果。它也可能完全相分离，或者具有一种解释功能，它相似于主要本文，或者与之发生抵触与矛盾。在每一种情况下，这一关系都是不同的。因而认为作为一条一般的规则，无论是一个叙述者或一个行为者的断言包含着整个本文的意义，那是不可能的。在两个本文技巧上的等级关系面前，第一层次叙述者的一个否定词原则上将足以从根本上改变整个意义。这一点无法支撑表明这种技巧结构的相关性的限制。

这种认识提供了一个机会以建立起本书所描述的相当技巧性的结构理论与一种不同的研究之间的交汇，这种不同的研究看起来似乎与前者相对立，但是，在我看来，它与前者密切结合并补充前者。《既往症》中的（男）住院医生与（女）病人之间的冲突戏剧化为非交流的误解，它发生在两个人看起来“说不同的语言”时。根据俄国语言哲学家巴赫金（可能用不同的名字）在20世纪30年代提出的理论，这是语言的一般特征。他发展了这样一种概念，即语言运用，或毋宁说话语运用，总是一种来自于

各种背景的不同话语之间的相互交织。这就是所谓对话理论。然而，巴赫金所说的对话，最好理解为一种强调话语混杂性的隐喻。事实上，"多声部性"（heteroglossia）在字面上就是"多语言性"（multilinguism），它是巴赫金著作的另一个关键词。

巴赫金著作所提出的一个流行得最为广泛的术语是"互文性"。这一术语所涉及的是在一部本文中牵涉另一本文的问题。这样的问题并不总表明是这个样子的；实际上，根据巴赫金所表达的语言哲学，任何话语总已经是种种引述的混杂物。在话语所涉及的范围内，天底下没什么新东西。在这一点上，没有哪一部叙述本文比塞万提斯的《堂吉诃德》给人印象更为深刻。一个主人公，或者说一个反一主人公，由于读书而变得发狂，他只能由来自于书中的引述来说话。这些人们事实上可以寻踪追迹的所引述的段落被十分巧妙地戏剧化，并完全被转化，从而变得十分可笑。我想为这样一些有迹可寻的例证保留"互文性"这一术语。

另一方面，由于话语对于巴赫金来说总是不同话语的混合，这里也有许多这样的例子，要想在其中寻找确切的来源变得完全不可能。比如，在《既往症》中，住院医生与那个女人是在他们各人有其自身的出发点、假定、说话的方式，以及那些由于他们各自明白因而未说出口的东西的意义上"说不同的语言"。在这一作品中，差异的造成十分清楚地是由于各自用其自身的话语来说话的不同说话人所致。但是，如果一个单个的叙述声音讲述不同话语的混合物，更为恰当的术语是"杂语性"（interdiscursivity）。凯西·阿克尔（Kathy Acker）的后现代主义小说是这种杂语性运用的很好的例证。它们由多种多样的本文模式（戏剧对话，散文叙述，诗歌）、叙事模式（与人物相连的叙述者，外在式叙述者）、文体（自传，艺术与政治批评，旅行文学，色情文学）、媒介（词语，形象）和印刷版面的样式所组成。

但是，不管现在的兴趣和对于杂语性如何广泛运用，这一现象毫无疑问是限于当代文化的。如果没有发现别的例证，《堂吉诃德》是具有范例性的。墨西哥的巴罗克作家克鲁斯[1]在她的戏剧《神圣的那喀索斯》（*El Narciso Divino*）的开场白中，有一个被称为“阿美利加”（“America”）的本地人，他是一个讽喻性的代表，他不仅用被理解的“它”种语言、也用本地的宗教话语说话。这是一个聪明的政治姿态：在表明本地人如何皈依基督教这样的借口下，这个意图在西班牙殖民时期演出的戏剧，以在走向基督教的过程中多种宗教话语的存在，而让西班牙殖民者在面对它时感到不快。

杂语性也不总是那么富于自我意识地被有效地运用。在西方传统最为古老的作品之一，《圣经·旧约全书·士师记》中，我曾经提出杂语性的一些例子，它们可以暗示出本文相互拼接起来的可能性。在《士师记》的第11节，耶弗他的女儿运用的话语可能是不同传统的遗留物，它是导向女性文化的。在我对这一本文的研究中，我称这些遗留物为“游走的岩石”（wandering rocks），它是在说到冰河时期所提到的。

巴赫金的遗产具有很强的释放潜能。在单一的本文中语言不相统一为一体这一概念提供了进入文化上不同环境下多样化的入口。它使读者意识到作者个人的重要性是有限的，完全约束和压抑思想意识和社会的他者是不可能的。意识到下面这一点是一个洞见，这就是：任何本文都是不同社会阶层的混合物，它显示出不同社会集体以及他们之间矛盾争执的踪迹。对于《既往症》的分析清楚地表明了这一点。杂语的多样性这一观念也使对于诸如

---

[1] 克鲁斯（Sor Juana Ines de la Cruz，1651—1695）：墨西哥女诗人，以爱情诗著称。她的作品以处于殖民地时期的墨西哥社会为背景，描绘了各阶层的人物。

电影这种混合媒介的作品，甚至于完全的视觉作品进行叙述学分析的展望变得更为容易。我将在第二章对这一问题进行更为详细的讨论。

在《既往症》中，由两个插入的说话人所讲述的话语的不同成分在他们之间产生了冲突。到现在为止，这里所描述的这一理论是与巴赫金相符的。实际上，巴赫金的观点完全可以满足对此的关注。但是，由于两个原因，我将不详细阐释这一观点。首先，虽然巴赫金确实推进了关于小说独特的杂语特征的论断，他所涉及的并不是叙述本文的杂语模式，而是作为历史上一种文体的小说。然而，更为重要的是，基于对《既往症》的分析，我认为巴赫金的理论透视并不能完全对这一故事做出令人满意的叙述学特征的考察。在叙述层次进行技巧上的区分对于说明最低限度的说话的第一叙述者的重要影响是十分必要的。基本上，正是这一组合起来的声音促成了一个人的立场对另一个（那个女人对于住院医生）的冲突，尽管读者将根据他们自身的立场做出反应。通过以将读者自身那种被吓的感觉排除在外作为条件，两个在技巧上相等的说话人被赋予不同的机会去赢得读者的同情。考虑到牢记巴赫金的观点是十分有益的，我在这里宁愿为此以一个更为技巧上的叙述学的观点来对它进行补充。

这一章所提出的许多问题，尤其是最后一节中的问题，随一件视觉艺术作品而一起出现，现在我将利用这件艺术品来做出结论。对这幅画像的探讨是我将在第二章结尾部分进行讨论的视觉叙述学的一个序曲。

* * *

最近在索荷的一个画廊中，我看到一幅由纽约的艺术家肯·

阿普提卡尔（Ken Aptekar）所做的名为《我六岁，藏在我的手后面》的画（见图 1）。这幅画的画幅是 120×120 英寸，由 16 块画在木版上的油画嵌版组成，在画前一英寸处固定着一块装饰玻璃面板。画家的这幅华丽的作品使我有些困惑，因为它虽然给我留下十分新颖、同时也极为现代（“后现代”）的印象，它“简直”就是陈列在华盛顿国家艺术画廊的弗朗西斯·布歇[1] 的《绘画的寓言》的复制，就如博尔赫斯对塞万提斯引述的“字面”上的复

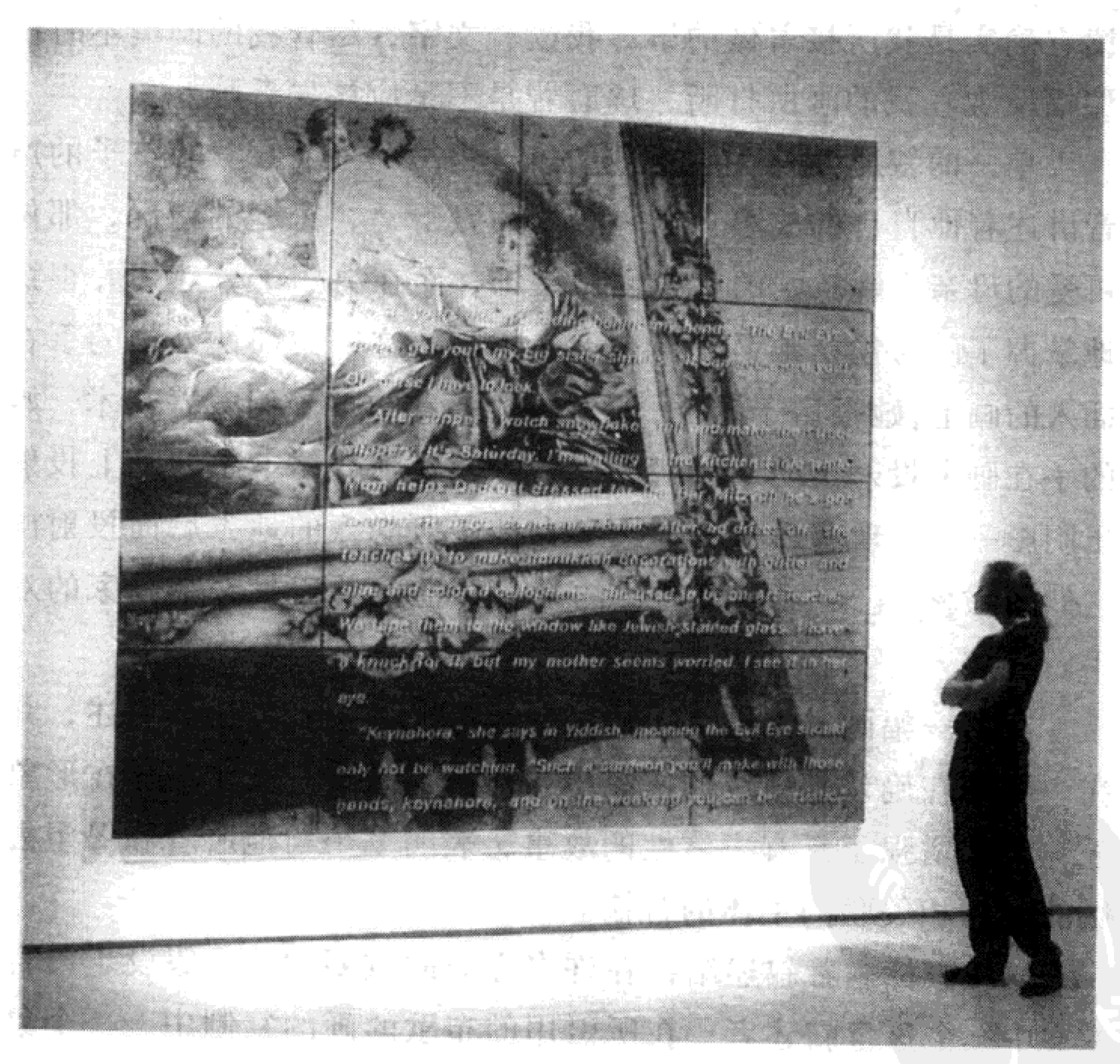


图 1

① 弗朗西斯·布歇（François Boucher，1703—1770）：法国画家、版画家和设计师。其作品充分表现出洛可可时期的法国趣味。

制一样。布歇的作品是一幅后期巴罗克风格的作品，艺术史家会说，它并不是一幅十分叙事的作品。带有皱褶的服饰与身躯；云，层层叠叠的云。涂着金色画框的奇怪的阴影投射在画面的一部分，虽然那也是蓝色的，但它超出了布歇画作的范围，这使我意识到对布歇画的复制并不是完全的。而且，在覆盖着这幅华丽的视觉作品的玻璃面板上有文字：这些文字如此地强调其自传性，以至于我几乎禁不住窥阴癖者般的诱惑而要去读它。是的，读它确实是我所接着做的事。我读着文字，尽管我的阅读不时被那幅反观着我的画所打断，琢磨着是不是应该先看画。

单一的叙述者(与人物相连的叙述者)用一个6岁的孩子的声音讲述着他自己的故事：家一般的甜蜜舒适，家庭的情况，那位可爱的母亲，她教她的孩子们做装饰，而在男孩十分热切并很快地掌握了的时候，她又显得有点儿担心。这一象征性人物的手在插入的画上,她很富于母性,正在向她画着的孩子们教着艺术，她的手在画上投射出阴影，就像布歇的画在阿普提卡尔的画上投射出阴影一样。玻璃面板上的文字在孩子所隐藏的地方后面投射出它们的阴影，它是用语言表达的带自传性的关于另一个画家的双手。

在另一幅画（见图2）中，来自从前的一幅名画被引述，并在一幅现在确认其地位的作品中被理解与欣赏。文字覆盖在形象上，文字增强了具有主体性的故事，表明一个与他所看和渴望去做的客体相关联的主体的苦恼。

这幅画标志着叙述结构在许多方面的重要性：它假设了语言本文中一个孩童叙述者；在所引用的布歇的画的复制中，一个象征性的人物作为与人物相连的叙述者；在“引用”了布歇的作品的画中，一个插入的叙述者作为一个后现代的成年叙述者了解“他的”布歇，但是站在其外；以及一个在作品插入本文中作为整体的混



图 2

合媒介的外在式叙述者。插入问题由于运用的话语明显地成分混杂，包括运用不同的媒介而变得复杂化。叙述层次之间的关系问题可以帮助我们理解这幅画。在这里，是否存在语言与绘画叙述以及整个作品与所引用的布歇的作品之间所反映的程度之别呢？

喷在玻璃面板上的文字是这样的：

> 我六岁，藏在我的手后面。“魔鬼的眼睛就要来看你了！”我姐姐尖声叫道。“它可以看—看—看—看见你！”当然，我得瞧着。

晚饭后我看着雪花落下来，弄得街道滑滑的。这是星期六。妈妈在给爸爸穿衣服的时候，我在厨房的桌旁等着。爸爸今晚要去参加一个男孩的成人礼，他在一个乐队吹短号。他走了以后，她教我们用那些小小的发光的东西、胶水和玻璃纸做再献圣殿节[①] 的节日装饰。她曾经是一个艺术老师。我们用带子把它们系在窗子上，就像犹太人的彩色玻璃一样。我有诀窍来做它，但妈妈看起来有点儿担心。我从她的眼里看出了这一点。

"Keynahora，"她用意第绪语说，意思是魔鬼的眼睛是惟一不准让它看的。"你这双手做的东西就像一个外科医生做的，Keynahora，到周末你就有艺术家的本领了。"

这个故事，以及它是其中一部分的这幅画，在下一章中也会谈到，它的内容会在一些我在这儿运用的概念中间接地提到。这个故事是正在进行的一个简要的研究，它涉及本文"关于"（素材）的看与未看，不同的看以及历史的看的问题。这一用现在时写的本文，生动地描绘了那个仍然相信一个人可以藏在他的手后的小男孩。家庭式的景象通过那些不多见的、与一个相信魔鬼眼睛力量的孩童主人公所用的词语和风格相近的词而描绘出来，所以叙述者可以与这个孩子相认同。而在他"看到"（过去）他母亲眼中的担心时，这一不安清楚地是由那个在他母亲对面已成为职业画家的成人现在所说明的。

"我看到"是一个并不依距离和控制而是依彼此接触的视觉

---

① 再献圣殿节（Hanukkah）：犹太教节日，纪念公元前165年耶路撒冷第二圣殿重新献给上帝。于基色娄月25日（公历12月）开始，共八天，届时除燃烛外还互赠礼物，儿童作节日游戏。

行动。这一词语用现在时引起了一个处于过去的观看（素材）行动，它所承担的是过去。孩子将他的双手从后面移到他眼前，他不再隐藏。但是他的双手留下了一个有争议的问题。由布歇画中象征性的人物所投下的阴影（见图 3）在孩子母亲那儿得到了反映，她对自己的儿子的抱负与他自己的渴望不相符。这里，插入的绘画开始将它的手显现出来作为镜一本文。

这一视觉上的对立也并不简单地是自传性的、由纯主体性范围而产生的与公众无关的轶事。第一叙述者必须确认他的读者可以分享他思想意识的空间并且了解其他人。父亲离开家去为家里挣得面包，这使母亲和孩子们得以平和欢畅地聚在一起。这里，

图 3

儿子的礼物显得格外显眼：作品的大部分读者由过去或现在的经历、或缺乏这样的经历都知道这一情况，知道它的诱惑力与它的不利之处。“她曾经是一个艺术老师”（它涉及成年作者的反映）这一带有反讽意味的运用与母亲不安的眼神相适。巧妙地建立起来的对立并不只存在于占主导地位的父母与无力的孩子之间，也在于与母亲自身职业生涯的代价相类似的以及她一直不给予她孩子的东西之间。那一职业生涯在所引用的布歇的画中确切地反映出来。这又一次超出了个人经验的纯主体性的范围。

在插入本文中母亲所说的意第绪语作为欧洲犹太人的标志，与家庭中不知所措的窘境相比，具有更多文化上的特殊性。它将这一自传性转变为解释与证明其合理性的自我历史，在它显得更为令人难堪的同时，母亲希望她的儿子在他的职业生涯中在世界上较少受到伤害。

在这个十分短小的故事中，手具有极为核心的地位，它的隐藏与指向成为儿子可以做、不能做，以及渴望做什么的标志。它指向未来已经由母亲的另一形式、即布歇画中的艺术教师所预示出来，她指向了她正在画着的孩子。这样，尽管有母亲怀着担心的阻止，孩子仍将成为艺术家，也就是他母亲的创造物，这一故事和绘画都表示出那一相互的关联。

尽管布歇的画通常并不被视为叙述性的，我仍要通过阿普提卡尔的例子指出，它获得了叙述的动力。这一分析不是视觉艺术的文学欣赏，而是真实的图画叙述学，它承认作品视觉层面的价值。从后面开始，显而易见的是，画家—叙述者就像博尔赫斯一样，已经使这样一个事实看起来更为合理：即便完全相像的复制品也必然不同于其原作。这幅画的多层结构始于其细微的差异。由布歇的画《绘画的寓言》的复制品所覆盖的嵌版，包括它精致的框架，每个都具有稍稍不同的色调。这些色调的变化在超出框

架的部分不再继续。它表明，以一种带有错觉的真实形式所绘制的、对更早的画的极注意细节的复制“仅仅”是虚构作品。这一自我醒悟——第一叙述者视觉的外在叙述内容——在支撑绘画的层面上也以反向的形式表现出来。布歇的画在反映对称中被复制。这里所显示的是，复制不“仅仅”只是复制，而且也使人想到插入叙述作为镜—本文的阅读。通过这样两个自我显露的姿态，叙述者可以说是以许多后现代主义艺术家的方式“欣赏”那一更早的作品，但是，是以自我反讽与对那一姿态的巧妙强调的方式来欣赏的。

这里还有另一个标示，表明这一本文最好作为镜—本文来阅读。这幅画占优势的颜色是蓝色：布歇画中蓝色的云，有历史意味的蓝色壁纸的不同色调，按照推测，布歇的画以一种现实的错觉方式被置于其中。叙述的结构也由仅仅只有布歇画的一部分被复制这一事实而得以强调。由于适应反向透视，左上方显得稍短，恰像是反向的并且背景色调出现了变化，它全都指向同样未定的成分。

但是，这样一来，带白色花的蓝色壁纸表现出布歇画上“自然”的云的人造痕迹。似乎第一叙述者，那个可以惟一反映更早的艺术品的后来的艺术家，至少没有在关于他的云的自然性上欺骗自己。由壁纸与涉及艺术史上的云的风格，以及后现代绘画反幻觉的艺术手法而形成的双重的历史意味，是具有自我意识的，并且，就其所意识到的而言，也是在与布歇竞争，它是一种“有意的误读”。

就像云层一样，在巴洛克服饰皱褶中也有很多蓝色，尤其是在女性人物的服饰中。这样，蓝色就是这样一些成分之间的连接，这些成分惟一可以通过时间、历史、地域和空间而分离开来。那一女性（她在布歇以前的艺术史上寓意“绘画艺术”，又名“艺术

教师”）正指着，这样，就在叙述上被包含在内而作为一个整体。她的手指向渴望学习画画的孩子们，或者，是不是那支画笔、那第六个手指指向他们呢？但这样一来，手指指向的就是在画中的画中的画中的孩子的再现。毫无疑问，“指向”是所反映出来的关键的对象。这一指出来的手在再现的孩子身上投下了阴影。

框架本身也成为构成叙述的成分，它既表明同时也削弱了被期望应该是的界限，由于它所富有的历史意味浸润着在整幅画内外的壁纸。这里也无法逃脱阴影（见图 4）。这些阴影具有奇怪的、异乎寻常的形状：像蝙蝠，喜欢倒挂着的蝙蝠，受惊吓的小孩子，阴森森的形状，以及看起来像脚印的较亮的斑点——另一

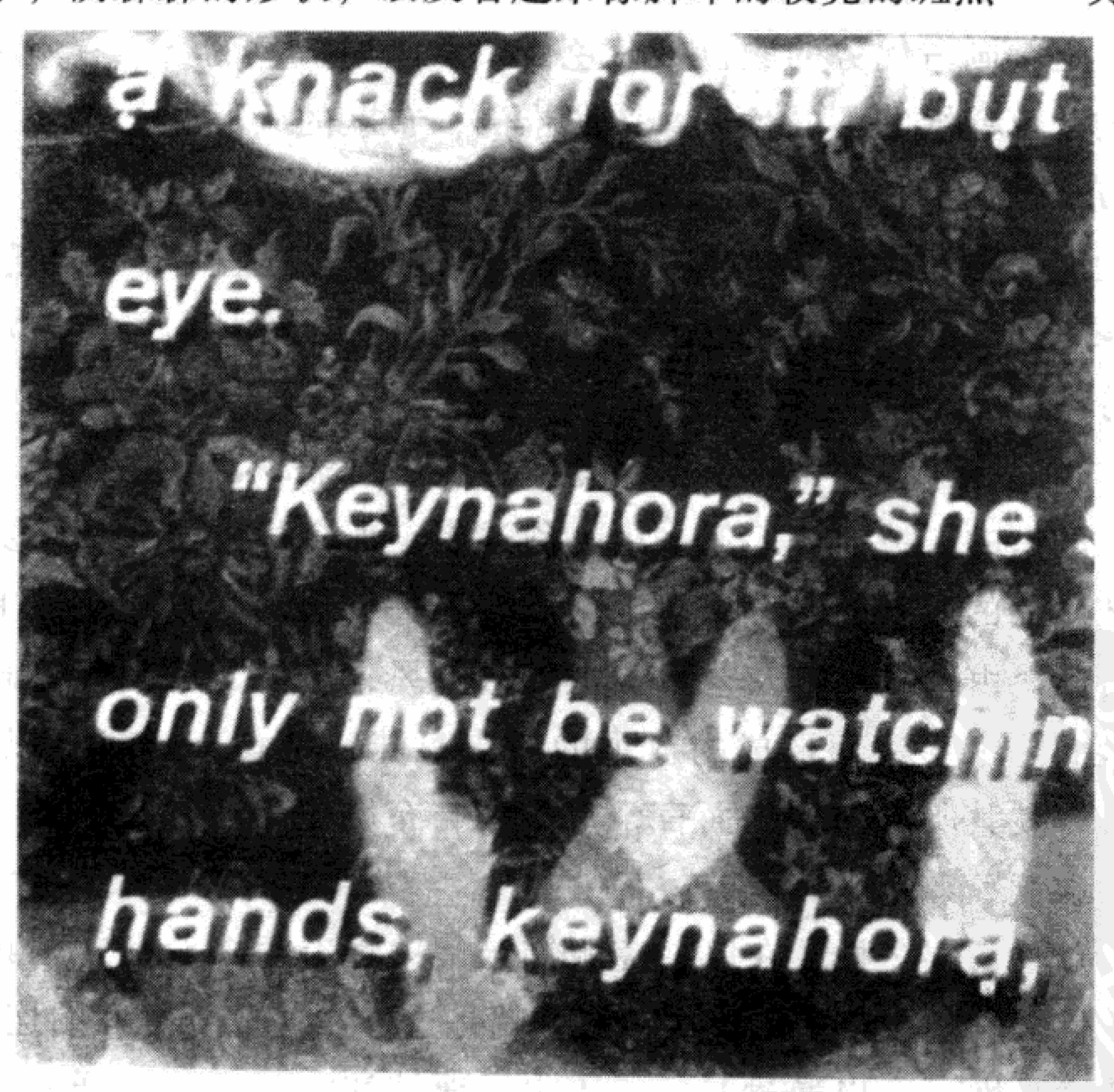


图 4

个指示物。

在这一作品中还有叙述着事物的另一指向。在布歇的画里，在左下角（复制品的右边，原作的左边），这里画与文字尤为密集地相互重叠，在那艺术教师的背后留下一束画笔。这些画笔向外指，指向壁纸，这里是画家—叙述者独自所处的位置，没有布歇，但是由他高雅的教养所构想出来。一个小小的对象画在那蓝色的壁纸上，它看起来越出了位置，显得有所不同，似乎它可以单独逃离过去，逃离那可能出现的使人快乐的负担。这一以和壁纸其他部分同样颜色画出来的东西，看起来像博物馆的标签，或者一个上面写着地址的信封（见图 5）。

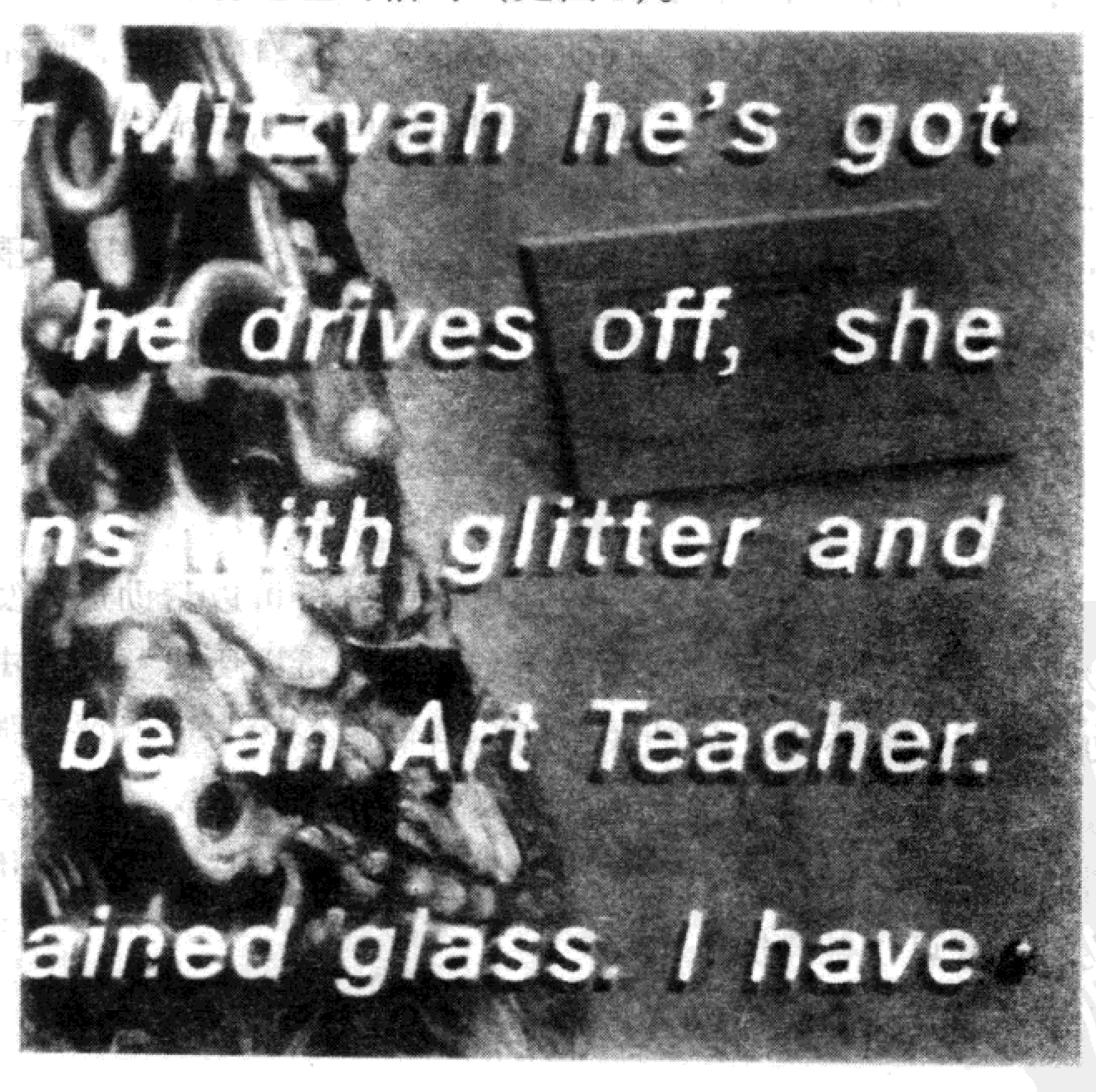


图 5

在那标签上写着字。它是画上去的，而不像在玻璃面板上其他那些文字是喷上去的。这文字是用希伯来文写的。或者可能是什么呢？实际上，它是含糊不清、难以辨认的。但是确实，它清楚明白地意味着“希伯来文”。由教师背后的画笔所指出来的这一细小的细节是否是一个艺术家的签名呢？这个艺术家作为一个犹太人所具有的不同差不多使他成为外科医生，而不是他最希望成的人。换句话说，在这个时刻是不是第一叙述者在涉及他自己呢？但是，这样的话，那个小小的、但困扰人的政治性的信息是向他（由谁?）讲述呢，还是向我们、渴望读它但却无法做到的观者讲述呢？标签/信封的这一难以辨认的“希伯来文”所完成的是最为重要的叙述与反映行动。希伯来文从右到左读，而不是从左到右读。在历史的、非犹太人的布歇的再现与希伯来文字的形象之间，两种文化被相互应用着。但是，它取决于读者在哪里开始这一指向：以 1996 年作品的签名而指向布歇呢，还是围绕其他的方式。

*　　　*　　　*

这一简短的分析不仅表明叙述层次的分析可以帮助进入复杂的叙述本文中，它也可以帮助赋予叙述学分析以历史意义。由插入的布歇与整个本文之间的关系所包含的超叙述与反讽评论强调了这样一种印象，这就是后现代主义对于镜子—本文的运用具有特别的偏好。这样，另一个先入之见，即那一结构分析是与历史无关的，就可以被排除在外。

六、评述与来源

我将自己限制在为本章所选择的论题上，只有叙述人的状况及其与被叙述对象的关系得到了探讨。这一限制是我在序言中已提到的决定的结果，即限制我们的研究对象。叙述学研究叙述本文仅仅是在其是叙述的这一范围内，换句话说研究的是其叙述性。本章的论题：本文，也可以在其他地方在别的方面详加讨论。语言学方面的学科，诸如文体学、语法、句子结构，以及语义学，在本文的整个研究中都是需要的，但在这里有意略去。对于其他学科的旁顾将无可避免地干扰这一研究的系统结构。

不过，与相关学科的连接在几个方面仍可感觉到。直接引语、间接引语和自由间接引语的区分（我在此加以讨论是由于它涉及与叙述的对象相关的叙述人的状况），是传统的语言学论题之一。这样一来，对于讨论问题的分界都只不过是初步的。

隐含作者（implied author）曾为布斯所采用（1961）。围绕这一概念而引起的语用学与语义学间的混乱在布斯众多追随者的著作中十分引人注目。对于这一问题的清楚讨论可以在佩斯（Pelc）的著作（1971）中找到，同时还可以发现关于对话的有益的讨论。

本维尼斯特（Benveniste，1966）区分了语言的个人与非个人的运用，对此，他用了“故事”（histoire）和“话语”（discourse）这两个术语。由于这些术语已经出现了混乱，我在此避免使用。本维尼斯特的著作翻译成了英语（1971），它具有相当的重要性。对于本章的内容以及电影，西尔渥门（Silverman，1983）提供了关于这一理论的有益的极好的讨论。她后来的著作（1996）仍追寻这一方向。

关于本文互渗，见多莱泽（Doležel，1973）。

关于“纯”叙述与非叙述性评论的区分，见热奈特（1969），这在英语是以“叙述界限”出现的，对于自由间接引语有许多不同观点。麦克海尔（McHale）作了一个清晰的概括（1978）。不太系统的概括出自兰瑟（Lanser，1982）。班菲尔德（Banfield）提出了一个有前景的理论（1982）。佩里（Perry）称这一现象为“组合话语”（1979）。

杜伦巴赫（Dällenbach）写了一本关于镜子—本文的有趣的书（1977）。一个批评性的讨论和分类由巴尔（1985）提出。也可参见杰弗逊（Jefferson，1983）。关于描写问题，阿蒙（Hamon）有一篇长文（1972）和一本书（1981）。发生条件类型学就基于这篇文章。六种类型的描写大大受到洛奇（Lodge，1977）的启发。卡勒（1975）对发生条件作为策略作了最好的阐释。这一现象也称为“自然化”。关于后现代小说的发生条件，见凡·阿尔丰（Van Alphen，1988）；对于后现代主义一个很好的全面考察，见凡·阿尔丰（1996）。早期西部旅行记录影片的例证出自渥霍夫（Verhoeff，1996），她的一部分线索来自穆瑟（Musser，1984）。多莱泽的一篇十分有益的文章（1980）讨论到确认（authentication）的概念。

受述者的概念附在普林斯（Prince）的名下，他果断地将它结合进他论叙述学的书中（1982）。关于巴赫金，赫斯库普与舍费尔德（Shepherd）编辑了一个十分好的文集（1989）。关于巴赫金写作的例子由巴赫金自己提供（1981）。托多罗夫对巴赫金著作的介绍（1984）也是有益的。关于当代对互文性和杂语性作为一种更为广泛的“再造”的文化现象的兴趣，见莫塞尔（Moser，1981）[①]。

① 以下作者列出她所引用的文学作品的出处与版本来源，对中文版读者关系不大，故略去。

第二章
故事：诸方面

一、序说

我把使被结构的故事与素材得以区分的那些特征称作（特定）方面（aspects）。我想用这一术语指出，故事——我们在叙述本文中所区分的三个层次中的中间层次——并不由不同于素材的那些材料构成，而是这些材料被从某一特殊的角度来看待。如果我们将本文主要视为运用一种媒介的产物、而将素材主要视为想象（imagination）的产物的话，那么，故事可以看作为一种编排（ordering）的结果。显然，这种区分仅仅具有理论的性质。在实践上，不同的艺术家和作者会以种种不同的方式来加以处理，而读者则会以整体上不加分割的方式进入叙事作品中。文本分析的目的不在于说明写作过程，而在于说明接受过程的状况。强调这一区分并不意味着一个层次先于另一个层次而存在。

叙述本文是如何以一定的方式打动读者的，为什么我们会发现同样的素材由一个作者表现出来如此成功，而经由另一作者之手却显得十分平庸？为什么一部经过简化的古典作品或世界文学名著在保留原著的效果上如此困难？为什么在“忠实”于亨利·詹姆斯同名小说素材的情况下，让·坎平（Jane Campion）的电影

《一个女士的画像》(1996) 可以不仅在“本文”上——这明显的是不可避免的——而且也在焦点、兴趣、思想意识上如此不同呢？

有一点可以指出，这种不同可能是本文自身作用的结果。将一个女子描绘为漂亮的、生气勃勃、富于雄心与天真的，不同于“显示”一张姣好的面孔与身材，而必须结合着“表明”她性格的行动。即便从一部本文到另一部，从一种版本形式到另一种，它的效果也会随作者语言运用的变更而发生变化。但这不是惟一的原因。这一效果至少同样地有赖于材料，即素材的处理方式。这就是何以许多本文的译本——它们必定在语言运用上失去原初的部分实质性效果，但在故事技巧方面上丧失较少——有时看起来比起倾向于更多地干预原作材料编排的改编本、学校课本、电影改编等等更接近最初的读者的阅读经验。

最广为人知、也许是最易掌握的编排原则是事件在不同于其时间顺序的次序中的叙述。在文学理论传统中，这个方面由俄国形式主义者所运用的素材 (fabula) 与素材的特定组合 (suzjet) 之间的区分脱胎而来。我们因而又从事件编排开始。角色——个体化的行为者，这里将在更为传统的意义上加以对待。在下一章，则将在它们与素材事件的关系上来对其加以处理。除了考察诸如外貌、性格、心理特征和往事经历等个人特征而外，不可避免地要对在素材中作为抽象单位的各种行为者间的关系进行分析。弄清这些关系，就更容易区分这些关系与读者和故事中角色间的关系，以及角色之间和由读者到单个角色间同情与反感的转移。因为读者眼里的角色与事件必须借助本章涉及的概念才能得到解释。

操纵 (manipulation) 原先仅仅是“掌握”、“处理”的意思，尽管它的现代意义发生了某些变化，包括更多相左的内涵，但其

本意仍同“操作”。素材被“处理”，读者为这一处理所操纵。我将悬搁操纵具有否定意义的含义，这同样也是在第二个意义上。正是基于这一层面紧张感与愉悦之情会被激发出来，而观念则被牢固地树立起来。这种操纵的发生不仅仅是因为行为者被“转变”为特定角色，带着共同符号和环境关系置身于特殊空间中。在过去两个世纪的文学中占有更为重要地位的主要操纵手段是传统上所谓的视角（perspective）。视点（素材成分从中表现出来）对于读者将要分派给素材的意义常常具有决定性的重要性。这一观念在大部分日常情况下也起着作用。通过让每一方表述自己对事件的看法，即自己的故事，双方的对立就可得到最好的判定。任何处理都可以约简为视点（point of view），通过视点，素材的想象以及它发生于其中的（虚构）世界被建构出来。而视角则属于技巧方面，是将视点置于特定的媒介上。

如果说我们将要涉及的首要方面（脱离时间顺序）是故事的技巧方面的话——在大多数情况下，其作用仅仅间接地涉及意义的形成——那么本章将以对意义形成具有更为深远影响的视角这一方面作为结束。探讨诸方面的先后顺序问题也可以在这样的意义上加以理解：尽管所有方面都涉及叙述技巧，但是在大多数情况下，那些对于意义形成有重要意义的诸种技巧在我们进行的过程中将变得越来越重要。

二、顺序安排

在这一节中，将要探讨故事中的事件顺序与素材中事件的时间先后顺序之间的关系。后一个顺序是一种理论构建，是我们可以根据支配一般现实的日常逻辑规律而得出的。根据这一逻辑，一个人不可能在尚未动身到一个地方去之前到达那个地方。但是

在故事中却是可能的：

①约翰按响了邻居的门铃。他在此之前难以抗拒地感到需要与一个人面对面地呆一会儿，以至于没法再在缝纫机后呆下去。

这是一个十分普通的段落，没人会为在叙述本文中碰到这样的段落而感到惊奇。但是谁都知道，在“真实”（想象的或非想象的）中，事件的顺序必定是围绕着另一种方式：首先，约翰想必感到有一种出去和看到某个人的要求；然后他再行动，起来去按门铃。读者假定这一点，但是这样一种假定是叙述的效果，它并不意味着这里存在，或者曾经存在那一顺序中的一系列事件。

这种故事中事件的编排与它们在素材中顺序的对立需要有事实材料。素材中的顺序可以从明确的事实或间接指示中推断出来。例如在例①中，本文中动词的时态显示出事件的顺序：一般过去时用于后来的事件；过去完成时用于前面的事件。但是，即使在本文中并无这种指示，在内容中也有这样的事实材料，根据日常逻辑意识，我们可以用这样一种方式将其结合起来：“门铃的响声有可能是愿望出现后的结果。”然而，重构时间先后顺序并不总是可行的。比如在许多现代实验小说中，我们发现材料被有意混淆，时间先后顺序关系明显被隐匿。在这样的情况下，我们显然无能为力。可是，引人注目的是，在这种情况下，我们所注意到的时间先后顺序的混乱，常常仍是相当有意义的。这一混乱甚至于可以隐藏在明显的时间先后顺序后面，就像在加西亚·马尔克斯的《百年孤独》和玛格丽特·杜拉斯的《安德斯马斯先生的午后》中那样。在别的方面，这两部小说截然有别。因而，附着于时间先后顺序这一惊人的游戏的意义也同样各不相同。马

尔克斯小说的效果在于让人们，让世世代代，让社会关系在似乎包含着人类历史的百年过程中在迅速的骚动中相继出现，在（社会）生活的荒诞的失败中结束；而杜拉斯则简单地让一个男人等了他的女儿三个小时，并且在这三个小时中，通过慵懒与时间先后顺序混乱的混合，慵懒与忍受这种慵懒的努力的混合（这是那个不得不继续生活下去，而实际上可以说已经死去的老人的种种悲剧之一），表现出一种不断增长的绝望景象。在两部小说中都不容易看出对依次编排的偏离。两者看来都严格地按时间先后顺序排列。这里，借助于系统概念所做的分析的失败，本身是一个有意义的结果。这一分析不是基于概念的要求，如像毫无问题的大师法典，而毋宁说是一种理论概念与叙述本文之间相互阐释的编排。另一方面，当存在时间先后顺序的迹象时，对于时间先后顺序关系的考察有时仍然是有吸引力的。至少可以为这种考察的合理性提出一种论证。

相对于各种其他艺术形式，如建筑、视觉艺术而言，书写语言本文是线性的（linear）。一个词接着另一个词，一个句子接着另一个句子；当一个人看完一本书时，有时会忘记作品的开头。在叙述本文中，甚至可以说到一种双线性：句子序列中的本文，与事件序列中的素材的双线性。而且，叙述本文通常都相当长，长过大部分诗歌，这也就是何以人们通常都一读到底，而不折回，像在阅读诗歌时所倾向的那样。有种种打断这种线性秩序迫使读者更为精细地阅读的方式，顺序安排上的偏离有助于这种精读；以后我们还将讨论到某些其他的方式。如果顺序安排上的偏离与某些常规相应，就不会特别醒目。然而偏离的错综复杂，就会使人们尽最大的努力以追踪故事。为了不失去线索，必须关注顺序安排，这种努力也促使人们仔细考虑其他成分与方面。对付顺序安排并不仅仅是一种文学常规，它也是引起对某些东西注意

的一种方法，以便强调以及产生美学和心理学效应，展示事件的种种解释，显示预期与实现之间的微妙差别，以及其他诸多方面。十分有趣的是，在文学叙述中所达到的那种与时间性相关联的方式，在有别于文学的视觉形象中也常常会采取。

这里举出一个文学叙述与静止的形象相仿效的例子：在莫里森的《心爱的人》中，丹维尔常常细细忆起那些她不能在任何现实的意义上目睹的事件，包括她自己的出生。对此，她已经听人讲过许许多多的故事。这不仅为她提供了她需要建立的自我意识的回忆——因为，正如我先前所提到的，故事一讲述是生活的礼物——而且也为她“画”出了一幅画：“她很容易地跳进所讲的故事中，那故事就在她眼前，在她从窗口追随而去的路上。”顺序的游戏尽管过于复杂而难于追寻，但它引起了对于它自身的注意，因为它增加了小说中超自然的与“真实”存在之间十分重要的摇曳变换。这种摇曳变换除其他方面而外，是历史与现在、团体与个人之间相连接的一种隐喻。

并非所有叙事文都那么复杂，或者由于那一原因那么吸引人的注意力。让我们转向诸如下列句子中的措词：

> ②当时我几乎无法预知。
>
> ③昨天我还在考虑。

它们以各自的方式，表明对事件的不同解释。例②所说的可能是一个已经幻灭的老人在回顾他青年时期所犯的错误；在例③中，某人可能最近发现了某些重要的事实，在此基础上她改变了自己的观点。这些只不过是对可以用不同方式加以解释的虚构例子的猜测。通常，那些并不占有正确信息的行为者的误解“事后”以这种方式被澄清和解释。但是，时间顺序问题并非一种决

定文学质量的工具。叙述学是在帮助理解，而不是对之进行评价。这里也不存在时间顺序作用与思维复杂性之间的直接关系。在一部已经提到的《让人十分伤心的事儿》的儿童书中，那个其声音是叙述者的孩子需要时间的偏离以表达人物失去的感觉：

> 我在医院里。
>
> 别的人也受伤了。所以他们不能来把我带回家。
>
> 医生和护士们一直在给我做检查。他们告诉我发生了什么——我们撞上了一棵大树，那是一个严重的事故。这些话刺进了我的脑子里。

从现在到过去再到现在的往复运动是这个故事的基本节奏。小姑娘慢慢地恢复对于事故的记忆，这与她在医院的经历以及汽车事故发生之前她幸福的过去交替出现。这些巧妙的交替以富于意义的方式促成了故事：它们得以变换着进入一个受伤的孩子不连贯的自我意识中，并使读者在情感层次上与她一起经历它。

故事中的安排与素材的时间顺序之间的差别我们称之为时间顺序偏离（chronological deviation）或错时（anachronies）。不用说，这些术语并无否定的内涵。它们纯粹是技术性的用语。不存在任何不正常的问题，而只涉及某些特殊的东西，在其中一部本文得以区别于另一部本文。几乎在所有长篇小说中都可以发现错时，即便在强调时间顺序的作品，如荷兰作家杰拉尔德·雷夫[1] 的《夜晚》，尽管它具有明显的时间先后顺序，也同样存在着错时。在大部分短篇小说中，也可以找到这种错时，虽然程度较小。当素材更为复杂时，对时间先后顺序的偏离也往往会加剧。有时，

---

① 杰拉尔德·雷夫（Gerard van het Reve，1923— ）：荷兰当代著名小说家。

这可能是在复杂的素材中需要更多的解释的结果。这种解释常常采取指涉过去的形式。将素材的许多不同线索合而形成一个连贯整体的难度也会产生回涉过去和指向未来的需要。尤其是在19世纪现实主义小说模式之后的“古典”小说中，它们大量地运用这种方式。小说惯常的结构是从中间事件开头，这使读者卷入到素材的中间。由此他回溯到过去，从那以后故事多少按时间先后顺序展开到终止。如此说来，错时本身决不是异常的情况。

在通俗爱情小说及其他通俗虚构作品中，我们可以碰到这一形式的种种变形。然而，错时可以用作实现特殊的文学效果的手段。下面我将依次讨论时间先后顺序偏离的三种形态：方向、距离与排列。

方向：可能性

对方向来说，具有两种可能性。从被呈现的素材中错时介入时着眼，在错时中所表现的事件或位于过去，或位于将来。对前一个范畴可以运用追述（retroversion）这一术语；对于后者，预述（anticipation）这一术语是恰当的。我避免运用更为普遍的术语“倒述”（flashback）和“提前叙述”（flashforward），是因为它们的含混和心理内涵。一个完全错时的例子可以在荷马史诗《伊利亚特》的开头看到：

④阿喀琉斯的忿怒是我的主题，只因这惹祸招灾的一怒，使宙斯遂意如心，却给阿开亚人带来那么许多的苦难，并且把许多豪杰的英灵送进哈得斯，留下他们的尸体作为野狗和飞禽的肉食品。诗歌女神啊，让我们从人间王阿伽门农和珀琉斯之子，伟大的阿喀琉斯的决裂开始吧。

是哪一位神使得他们争吵的？是阿波罗、宙斯和勒托之

> 子，发动这场内讧的，当时是因那人间王对这位神的祭司克律塞斯无礼，神就惩罚他，对他的军队施放一种凶险的瘟疫，要歼灭他的部下。在这之前，克律塞斯曾经到阿开亚人的船舶里来赎取他的被俘的女儿。他是带着充裕的赎款而来的，并且手里拿一支金杖顶着射神阿波罗的花冠。他向阿开亚的全军求告，尤其是向它的两位司令员，阿特柔斯的两个儿子："我的王爷们，和阿开亚的将士们，你们是希望扫荡了普里阿摩斯的都城而平平安安回家的。但愿在俄林波斯的神们成遂你们的心愿——可是有这样一个条件，就是要你们收下这笔赎款，释放我的女儿，以表示你们对宙斯之子射神阿波罗的尊敬。"[①]

这里所提出来的第一件事是阿喀琉斯的怨恨。接着，我们被告知由此而起的阿开亚人的不幸。接着考察的是阿喀琉斯和阿伽门农之间的争吵，它作为阿喀琉斯忿怒的直接原因，在时间上应该居先。疾病（瘟疫）反过来又是争吵的原因，对于克律塞斯的无礼又是其原因；我们以其在故事中所呈现的顺序分别以 A、B、C、D、E 表明这五个小部分。依时间先后顺序，它们的位置是 4、5、3、2、1，所以错时可以 A4—B5—C3—D2—E1 来表示：除了开头例外，它们形成一个向过去的直接回转。《伊利亚特》这一复杂的开头符合那种规定作者必须指明故事讲述的内容的常例。而且，一系列明显没有终结的原因与结果表明，人类的盛衰枯荣是何等强烈地由超越其自身的力量所决定。同时，读者在开头就被提供了作品内容的概要：缪斯按要求歌唱的就是读者将要听到的。

① 译文引自《伊利亚特》中译本，傅东华译，人民文学出版社 1958 年版。

由当代小说中所选的另一个例子，显示出一种完全不同的顺序安排：

> ⑤A 我看到他有点受不了了。带着满脸憔悴的神情，他瞅着玛苏若所遗留下来的东西。他希望有一个原因——要不然，他又在哪儿呢？而惟一可以被视为原因的是恐惧。B 但是没有什么恐惧。玛苏若从不知道什么叫恐惧。C 不妨说，我熟识玛苏若。D 所以，先生们，我将把这告诉你们，就当你们是朋友一样，虽说在你们知道这个情况后将怎么做对我说来是个谜。
>
> E 两年以前，当他的名字在波塔耶哥我那个部门被通报时，我碰巧正站着和村里的首领闲聊。从考克瑞来的卡车到了，驾驶室里走下一个长着大脑袋、圆眼睛和厚嘴唇的黑黝黝的家伙。F 后来，我猛然看到他的名字再一次出现在我面前少校的信上。G “亨特·玛苏若！”（亨利·马利什[1]：《玛苏若军士出了什么事?》，《哈德逊评论》，14，1961，1）

大写字母表明上述片断可以被划分成的按时间顺序排列的各个部分。从时间顺序说来，除了一个部分而外，所有其他部分都在时间上先于严格意义上的故事时间，也就是先于叙述人“我”讲述事件、对荷兰当局（作战部）说了下列这番话的时候：“正在把这一切写给你们的是一个超然宁静的人——一个已失去希望而变得超然宁静的人。”

这里我推测，我们将要看到一个结局很不幸的荒诞故事。在

① 亨利·马利什（Harry Mulisch，1927— ）：荷兰当代作家，战后最重要的荷兰作家之一。

A 部分，就我们的判断，说话人与一位军属接触确切地说是一种感情的接触。这并不奇怪，因为在他们之间有一个人的“遗物”，玛苏若的“遗体”，以一种神秘的方式，逐渐变成了墓石。B 谈到在 A 部分已经死去的玛苏若所可能的恐惧。所以，在素材中，B 先于 A。C 包括了一个较长的时间，就说是从玛苏若与说话人之间重新结识和不详事件的开头开始，不管它是否是由于在 B 中所提到的恐惧所致。在 D 中我们又回到故事的过去：“我”向作战部写他的报告。E 回忆起了发生在新几内亚的相识时刻，这样立即在时间上先于 C，或毋宁说 E 引入了 C 的开始。F 在时间上更靠后：说话者想起在玛苏若到达以前，他看到在一封信上有他的名字。如果用大写字母表示一系列不同部分，以阿拉伯数字表示它们先后时间位置，就形成如下图式：A5—B4—C3—D6—E2—F1—G2。这一片断以憔悴的脸色和迷惑不解开始，以回忆起与一个男人“亨特·玛苏若”会面的宁静作为结束，这里熟悉的荷兰男人的名字与外国姓之间的对照引人注目。从落到我们所提到的男人身上的神秘事件来看，这一与行为者的冲突环境结合在一起的对照（这一冲突已在地名“荷属新几内亚”中提到）决不是偶然的。被明显破坏的事件的时间先后顺序从这一段开始往后一直保持着。而这一含混的开头已经给予我们一幅寓于整个素材中的含混不清的画面。

错时的意义

在这一分析中我忽略了一件事。时间偏离并非都遵循同一种秩序。比如，F 发生在第一人称行为者的“意识”中。事实上，这一事件并非看见名字，而是看见的回忆。需要再次注意，这里存在着错时的复杂性与视觉感受相仿佛的重合。在这个意义上，这一部分并非时间先后顺序的偏离，它应归入 E（“当时”）。不

过在许多本文中，人们发现这种“非真实的”错时几乎是独一无二的。比方说，所谓的“意识流”文学，将自身限于“意识内容”的再现上，这样一来，就完全不存在时间先后顺序分析的问题。为了解决这一问题，也为了能够在其他本文中显示出这种“虚假”错时与其他错时（例如上述例子中的 E）之间的区别，可以引入附加的主观性（subjective）与客观性（objective）的错时。这样，主观性错时仅仅指这样一种错时，即“意识的内容”处于过去或将来；不是“意识”这一行为的过去，即思考本身那一时刻。

当追述或预述作为直接引语出现时，也会出现类似的问题。恰当地说，这里也不存在真实错时的问题。讲话的时刻就是（按时间排列的）故事的一部分；仅仅在内容上提到过去或将来。例如，在例①中，可以这样延续下去：

> ⑥约翰叹着气，坐在他邻居的椅子上，倾诉着他的苦衷。“五年前娶玛丽时，我没料到她会为自己的工作而牺牲一切。可不是吗？我对她来说不过是个廉价的仆人罢了，老是给她倒上一杯酒，给她拉过烟灰缸。”

从时间顺序说来，这一感情爆发接着例①中按门铃之后。但是约翰悲叹的内容却与过去，五年前他的婚礼，也与从他的婚礼到现在的整个时间相关。这一叙述层次（narrative levels）问题已在上一章讨论到。现在，我们只需注意上面的片断构成了二度（second degree）追述，因为讲话发生在第二个层次上。同样地，在《让人十分伤心的事儿》中，通过错时，孩子意识到她是如何处在医院中的——“他们告诉我发生了什么——我们撞上了一棵大树”——这一错时是与自由间接话语的事例连在一起的，它由

出现错时的“发生了什么”以及在先的说话人的指示词“他们告诉我”所引导。

当我们试图确定我们通过比较而区分的叙述单位的位置时，就出现了第三个问题。哪个时间应被视为主要故事时间（primary story-time）：也就是说，依据这一时间其他部分可被称为预述。很明显，对这一问题的回答本质上是相对的。在例⑤中，我把讲话人写信的时间标为主要时间。相对于这一主要时间，实际构成素材内容的所有事件，玛苏若军士的逐渐石化是追述。如果故事的其余部分现在按时间顺序呈现出来的话，那么在我们关注的每一句中注意素材时间2，即从回忆起的相知，到玛苏若的死，就没有意义。而且，还有一些本文，其中故事与素材间的关系是如此复杂，以至于严密的分析显得毫无用处。在这种情况下，大致显示不同时间单位就足够了，而令人感兴趣或复杂的部分可以详加研究。这是热奈特在他分析普鲁斯特《追忆逝水年华》中所用的方法。这是一本篇幅超过一千页的小说。哪一段时间可被判断为主要时间这一问题本身并没有特殊意义；重要的在于有可能列出相互有关的一系列时间单位。比方说，在马利什的文本中，我们可以取时间2，即回忆起的相识时间，作为我们的起点，这样，就将所有提到的事件时间，从3到6，即向作战部写信，看作为预述。

确定哪一时间段是主要时间有时可能成为一个带任意性的问题。帕特里克·夏莫松（Patrick Chamoiseau）以马提尼克为背景的小说《得克萨可》（*Texaco*）可以作为一个例子。有些批评家将这部错综复杂的叙事作品称为史诗。在这部作品中，“主要”故事线是一个城市规划工作者来到得克萨可，以便规划将它拆除，这一故事线首先由玛丽·索菲耶所讲述的次要故事所打断，她说到过去有一个地方已经准备要拆除，最终却使拆除不能进行。结

果，这个城市规划工作者发生了“转变”并成为这个地方的拯救者。在时间先后顺序上首先出现哪一素材线是清楚的：插入的过去。但是，这一插入的素材接手过来并成为主要部分，而这一主要部分对发生在过去的素材的其他部分重新进行安排。关键不在于清楚地确定出这一点，而在于认识到，在过去这一技巧上次要的地位与它改变现在的力量这一无法解决的冲突所产生的重要作用。

最后，要提到第四个可能的问题：有时时间偏离互相嵌人、纠结，使分析变得十分困难。例⑥中的二度追述实际上就是这样一种情况：“五年前当我娶她时”，约翰讲话的内容“我没料到……”作为追述属于它，但是，接着了解的内容，相对于“五年以前”，是一个（主观性）预述，这由动词形式本身“牺牲”（“would sacrifice”）清楚地表明。

如果致力于进行确切的分析的话，所有这四个问题都可能获得解决。我之所以指出来主要是为了消除一种错觉，即认为这样一种顺序分析十分简单，但也为了指出，如果我们希望与其素材相比感受故事的结构“厚度”（一种对它来说单独的叙述层次和叙述声音的分析无法合理地进行的厚度）的话，我们就可以得到无数种可能的变种。

然而，最后还有一个问题在某些情况下是无法解决的。我们再以例⑤作为说明。我曾指出，C涵盖了讲述人“我”与玛苏若的相识到后者的死之间的这段时间。而被涉及的也正是这一段时间，这似乎是可能的，因为正是在这一段时间里，事件发生了，这一点说话人必然会提到。但当我们继续阅读马利什的本文时，可以了解到两个行为者在过去相互已“有几分”认识了。这样一来，就再也无法确定C只涉及在新几内亚的期间，还是包括他们在荷兰相识的时间。运用一个来自于语言学的术语，我们在这

里可以称为时间顺序上的同形异义（chronological homonymy）。就像在某些上下文中，无法确定 bank[①] 一词是涉及一个财政机构还是河岸一样，在这一情况下也无法确定在素材中涉及哪个时间。正如可用双关语达到某些效果（含混、幽默、荒诞感）一样，时间顺序上的同形异义也可有目的的因同样的理由而运用。终归，就玛苏若而论，我们已经遇到在荷兰与新几内亚之间的含混迹象了。

距离：诸种类

我用"距离"（distance）来表示，表现在错时状态中的事件，通过或大或小的间隔与"现在"分离，也就是说，在叙述所关注的素材的发展过程中，与错时中断素材的时刻分离。为简明扼要起见，让我们再回到例⑤。玛苏若抵达波塔佩哥一事，正如所指明的，发生于写信的两年以前。其他的时间单位就更难以确认，尽管我们知道 A 应该置于玛苏若之死以后，略前于写信的时间，因为医生的检查和写信都是意外死亡的最终行政处理，而死亡原因的证明，通常是一个需要全速进行的过程，稍后在本文中我们注意到这个期间包括六天。

在布托尔的《变》中，距离要大得多。主要故事时间是从巴黎到罗马的火车旅程。对于过去的主观性追述，与作这次旅行的男人之破裂的婚姻，跨越了数年的距离。从"现在"起所发生的事实，在旅行期间所观察到的事情，与贮藏在他记忆中的事实相联系。显然，在这一叙述中的所有追述都属于主观性的。

在"距离"的基础上，我们可以区分两类错时。当一种追述完全发生在主要素材的时间跨度以外，我们称为外在式追述

① bank：英文词，意为"岸"、"堤"，也可作"银行"解。

(external retroversion)。《变》的情况就是如此，如果我们只将返程作为主要素材。假如追述发生在主要素材的时间跨度以内，我们就称为内在式追述（internal retroversion)。如果追述从主要时间跨度之外开始，而在它之内结束，则称之为混合式追述（mixed retroversion)。让我们回到例⑤。如果我们将从相识到“现在”，即到写信的时刻视作主要时间跨度的话，片断A就成为内在式追述。但是，如果我们仅仅将写信看作主要素材，所有追述就都成了外在式追述。

看来更有道理的是选取那种能使我们说明最大量的现象的解决办法。在这种情况下，我们的选择必定落在第一种上。这样，我们就把相会与写信这一期间确定为主要时间跨度。如果我们如我上面所建议的，将片断C视为时间顺序上的同形异义，这一追述就成为混合式追述：从在波塔佩哥的相会开始，一直持续到玛苏若的死。我在这里虽然只是提出追述的例子，但同样的情况也适应预述，尽管这种情况出现的频率要少得多。关于后者，也可以区分出三种可能：外在式、内在式与混合式预述。

功能

外在式追述往往提供关于前事，即有关行为者的过去的标识(就那一过去对于事件的解释具有相关意义而言)。在《变》中，主观性追述解释了那个男子对他妻子的不满，以及对于与他情人相遇时他的紧张。在这种情况下，它们作为主观性追述这一事实增强了解释功能，不满终归是主观性的。这也顺带表明叙述学的这些方面潜在的政治上的重要性。在《玛苏若军士出了什么事》中的某一方面，曾回忆到两个行为者的学生时代的轶事，他们的头一次相见，以及两个人谁也不曾表白过的相互感觉到的友谊。这则轶事说明了两个人在新儿内亚奇妙而又认真的关系，而这种

关系本身又是叙述者无法说明玛苏若奇怪的死的一种解释，尽管他绝对否认恐惧是死亡的原因。看起来似乎殖民地问题越来越成为构成这一故事的基础。所有这些都符合我们在这一本文中已经发现的其他事实。由于所有这些材料，这一本文中那种独特的吓人的神秘气氛变得越来越明显。我开始感觉到，这种荒诞的风格是服务于从殖民地的角度进行透视这样一个目的的。

内在式追述可以（部分地）与主要叙述相叠，它们可以“压倒”主要叙述。但当内在式追述所传达的信息是新的，当它是素材的侧线时，就不会发生上述情况。而在下述情况里，这种可能就会存在，那就是介绍的情况是关于新出现的行为者的，这个行为者已关注主要素材的诸事件“过程中”的其他事情，而这些事件后来又表明已具有重要意义。

如果内在式追述的内容与主要素材的内容相重叠，那么追述通常作为对故事中的空白的补偿。它的出现是因为信息还不完全。比如在时间顺序中可能会存在着空白。在小说的头一章我们得知女主人公怀孕了，在下一章开头，我们发现她已置身婴儿室中，这里就缺少关于分娩的情况（这种手法时下还在运用）。在维多利亚时代的小说中，信息流动中的这种空白、省略，为“面子”的缘故，通常并不加以填补。省略这一形式（后面我很快又会回到它）也可以为故事描述更为独特的原因而存在。福楼拜的《包法利夫人》第一部的结尾是这样的：“当他们离开多斯特时，包法利夫人怀孕了。”通过越过她的受孕，并以叙述者简短而迅速的句子强化这一跨越，强调了爱玛对于婚姻、尤其是它的性的缺乏的极为不满。一个不那么经济的叙述者可能会通过内在式追述的方式去消除这种省略。

除补充功能外，内在式追述还可以有另一种功能。当它不填补省略或侧面省略（paralipsis）——即缺少有关侧线的信息——

而是详细说明已经显示的信息时，那么它似乎就是一种复述。对于一个先前已经描述过的事件进行复述，通常起到改变、或加强对那一事件意义的强调作用。同样一个事件，会描述得比先前我们所确信的更愉悦、更纯真、更重要，或恰恰与之相反。这样一来，它既是相同的，又是不同的：事实是同一个，但其意义却发生了变化。往事获得了不同的意义。在普鲁斯特的作品中，这种内在式追述形成著名的、普鲁斯特式独特的线性中断，以追寻并重新发现无从捉摸的往事。在更为简单的文学作品中，也常常利用这样的手段。侦探小说以及所有那些围绕隐秘、假冒和迷惑而构成的本文都倾向于以这种技巧作为重要的结构手段。

跨度

我们用“跨度”（span）这一术语表明错时所涵盖的时间范围。像距离一样，错时的跨度可以有很大的变化。如果一封信这样写道：

⑦去年，我到印度尼西亚去了一个月。

追述的跨度是一个月，而它的距离是一年。在库佩勒斯的《老人旧事》中，对于在“东印度群岛”发生的谋杀的所有暗示都是主观性的（当老人们在心中再一次唤起那个场景），或是带有六十年距离的二度外在式追述（当他们谈到它时），跨度的变化不时地从一刻钟到一夜，到几天。

关于错时的跨度，我们仍可分为两种不同类型。错时可以是不完全的或完全的。比如，如果在一个（短的）跨度之后再次出现一个前跃，那么追述就是不完全的。这样，有关一部分过去情况的不连贯的信息就出现了，或者在预述的情况下，有关未来的

一部分情况出现了。在《老人旧事》中，关于谋杀的追述是不完全的，在这种情况下每部侦探小说中都如此。只有当谋杀的所有结果——在《老人旧事》中是伴随着结果而存留的焦虑——都被讨论至“现在”，追述不是完全的。只有到那时，追述的整个发展，从它的起点到结果才被完全呈现出来。所有的前事就这样被完全回忆起来。这种情况常常出现在比如从中间事件作为开头的传统中，叙述从素材的中间开始，而后先前的事件再整个地被回忆。这是一种特殊的错时：距离与跨度恰好互相覆盖；追述在它开始的地方结束。

不完全错时的一个人所熟知的例子是《奥德修纪》第十九卷中的追述，这一追述对奥德修斯伤疤的来源作了解释。依然未露真实身份的奥德修斯出现在他自己家中，当他还是孩子时就曾服侍过他的女仆按照殷勤款待客人的习惯为他洗脚时，通过他的伤疤认出了他。她高兴得哭了起来，但奥德修斯止住了他。这时，故事为一段解释所打断，这段解释说明年轻的奥德修斯如何受伤。在这一范围广泛的追述之后，按时间排列的叙述重新开始；奥德修斯仍使他的仆人缄口不言。这一追述的距离有许多年；跨度则是几天，包括伤口疼痛以及痊愈。

错时的跨度往往比距离更难准确地确定。一般说来，更为有趣的是注意到完全错时与不完全错时的区别。还有另一种基于其跨度区分错时的方式，它往往显得更为有效，这就是区分点状的（punctual）和持续的（durative）错时。这些术语是从语言学上的动词时态方面的区分中借用的。“点状的”对应于英语和西班牙语中的过去时态（preterite），法语中的简单过去时（passé simple），希腊语中的不定过去时（aorist）。“持续的”指行为延续更长的时间：在法语和西班牙语中未完成过去时用于表示持续时间，英语中则用进行时来表示。在本段中点状时间用来表明只有

一个过去或未来的瞬间被展现，也就是奥德修斯受伤的那个时刻；持续时间则意味着涉及一个较长的时间，即随后的痊愈的那些日子。通常，一个点状时间的错时唤起一个简短而重要的事件。尽管只有一个短暂的跨度，它的重要性证明了错时的价值。持续错时通常概括了一个可能是或可能不是某一个事件结果（在点状错时中被回忆起）的情境。有时，这种区分包含着不完全和完全错时之间的区分，就像在例⑥中那样。玛丽和约翰的结婚既属于点状的，也是不完全的错时。随后的约翰的情境（在富于浪漫气息的蜜月之后，他感到被抱负不凡的妻子所忽视）可以被视为持续的与完全的错时。但是持续与完全的错时决不可能总是重合。在《老人旧事》中，对于谋杀的回忆本身是（主观性）点状性追述，对随后的阶段，也就是不安与负罪感，医生的匿名信的回忆，是（主观性）持续性追述，但却是不完全追述。这些可能性在很大程度上可以决定作者的叙述“风格”，甚至可以洞悉其生活观。点状性错时的频繁运用有时有助于一种有条理的风格的形成；点状性与持续性追述的系统结合可以产生（或至少增加）一种印象，即叙述根据清晰的因果规律而发展：一个特定的事件引起一种状况出现，而这种状况又使另一个事件成为可能，如此等等。如果持续性的追述占支配地位，那么读者很快就会得到一种印象：没有什么特别引人注目的事情发生。叙述似乎是一系列必然发生的状况的续联。

在《追忆逝水年华》中，普鲁斯特对这两种形式所提供的可能性作了极有成效的运用。他常常以点状方式的回顾开始，诸如“这使我回想起我去的那一天……”然后，以持续的、差不多描写性的段落展开这一回顾。对立的情况也在同一小说中常常出现：一个持续性追述（“我曾每个星期天都去拜访我姑母”）以不可避免地成为点状的详情细节而加以扩充。这些详细叙述很难让

人相信这些事件会在每个星期天发生。在这样具有风险的时间游戏中，普鲁斯特在半个世纪以前就宣告了后现代主义经验小说的出现。这种游戏的基调在这部小说一开始就以这样一个著名的开篇确立下来："在很长一段时间里，我都是早早就睡下了。"

预述

我们到现在为止讨论的有关错时的一切，大体上既适用于追述，也适用于预述。不过，几乎所用的例子都是追述，这一点并非巧合。首先，预述出现的频率要少得多。它主要限于对素材结果的单一的（常常是隐蔽的）暗示——要想确认（在回顾中）预述为何内容，就必须获知这一结果。它可以用作产生紧张气氛或表达一种宿命的人生观。

一种多少有些传统的预述形式是开篇时的概述。故事其余部分对于开头部分所呈现的结果做出说明。这种预述形式可以表明一种宿命或命定的意识：没什么可以做的，我们只能观察朝最终结果的行进，期待着以后会看出凶多吉少的征兆。这种形式使叙述中的疑问气氛，至少是些许的疑问气氛丧失了。由"它如何结束"这一问题产生的疑问感消失了，因为我们毕竟知道了结局。可是，根据文学类型常规所操纵读者的趋向来看，另外一种形式的疑问，或毋宁说一种紧张感可能取而代之，提出像"它怎么会这么发生"这类问题及诸如此类的变种，如"主人公怎么会这么愚蠢"？"社会为什么会容许这样一件事情发生？"或"主人公是怎么发现这一点的？"等等。所谓"第一人称"本文最适宜提及未来。一个自称在表现自己的过去的叙述者所叙述的本文会很容易地包含着对未来的暗示，在故事时间上，这个未来是"现在"，或甚至可以是过去。有这样一个句子：

⑧当时我几乎毫不怀疑十年以后我会再一次碰上现在是我丈夫的这个男人。

它就包含着这样一种预述。有关素材时间（“当时”）方面，这个句子是预述（“十年以后”），但是，关系到故事时间（“现在”），它是追述，尽管追述的距离小于（在预述形式中）它嵌入其中的追述的距离。这个句子被视为预述还是追述这一点并不重要，重要的在于其中涉及三个各不相同的时刻这一事实，以及它们如何相互关联这一问题。

预述也可分为内在式的或外在式的两类，尽管建立一种绝对准确的分界线并非总是可能的。在《变》中，赛西尔对巴黎的访问被不断展示，到故事结尾我们仍不知道那一访问到底是否将要发生。这种不确定性与那个正在摆脱那种状况，而又并不真正想了解这一点的男人的全面防备十分相适。其中所提到的赛西尔的搬家，全是主观性的预述，不能被区分为内在式或外在式的，虽然在我看来它有可能是内在式的。内在式预述常常补充一个将来的省略或侧面省略：事情现在已经弄清楚，所以后面它们可以被略过，或者仅仅附带提到。反过来，当这种预述仅仅构成表明“我还将回到这一点”的标识时，它们可以具有一种连接或强调功能。比方说，在本书中就是如此，对于后面还要详尽讨论的主题，我先扼要地接触一下。

预述的一个极为有效的运用是所谓重复性预述（iterative anticipation）。在重复性预述中，事件在一个系列中第一次表现出来。这种预述常常以下列方式开头：

⑨那时里根出现在屏幕上，每星期五令人烦恼的场面现在开始了。

接着，所谈到的场面详细地表现出来，读者将每一特别之处视为将来会一次又一次出现的事物的例证。这种传达越充分，其重复性的特性就越不可信。毕竟，同样的行为不可能每周以毫无二致的同样方式来完成。在这种情况下，人们易于很快地忘记这一事件曾是一个系列的开头，并且因其重复性的特征，其预述性消解了。这种形式的一个明显的技巧上的优点在于，它通过一个好寻根究底的初来乍到者的眼睛，提供了一个很好的显现场景的机会，这使它详细叙述的特性立即变得更为可信。重复性与第一次的独特性的精确结合赋予这一形式以其特殊的可能性。正如我曾说到的，普鲁斯特对于这一形式的运用十分典型。

我们几次提到的杜拉斯的小说《安德斯马斯先生的午后》，大部分都围绕着在素材刚开始时所做的承诺，与在素材结尾时对那一承诺的履行之间的张力而结构的。对安德斯马斯先生的女儿所承诺的返回的预述，和有关预述距离的确定性，都决定了最终由一系列等待阶段所构成的故事事件的重要性。这一时间游戏所产生的情感上的疑问使我觉得这部小说是令人感到“沉闷”的。

有些预述是肯定要实现的，有些预述则不能肯定。但是，当运用预告（announcement）和暗示（hint）这样的术语时，这一区分就要经受某种改头换面。预告是明确的，所提到的事实是我们现在关注的事以后才会发生。在本文中会用到诸如“后来”这样的副词和“期待”或“指望”这样的动词，或者可以按逻辑加进去。暗示则是含蓄的。一个暗示只不过是一个胚芽，它发芽生长的力量只有在后来才能看到。侦探小说中的线索常常起到暗示的作用。在这种情况下，好的故事都小心地对读者隐瞒信息，防止这样的理解，那就是这些暗示就是预述；否则，谜会被过早猜破。另一方面，也必须使聚精会神的读者有可能感觉到它们的预

述性质。

正是这一可能性引发了故事与读者间的游戏；预告消解张力，暗示则增加张力，因为侦探小说的训练有素的读者将会不断思忖某个特定的细节是不是预述。这种好奇性又可以用假暗示的办法来加以操纵：那些产生对线索的暗示的细节，结果却不过就是细节而已。霍桑的《快乐谷传奇》中有一个很好的例子。在那里，能动力常常并非真是假的，但结果却是不相干的。

含混

前面我们已经认定，有可能确定（精确程度不一）时间先后顺序中的方向、距离和偏离的跨度。但不见得总是如此。有时，尽管我们可以清楚地看到我们正在探讨偏离，但它却无法被确定，或是由于信息不能辨别出来，或是因为信息过少。同样，由故事与概念之间的对立而出现的否定的结果也是一种结果。我把这样一种偏离称之为含混（achrony），即无法作进一步分析的时间偏离。

与含混相类似的不同种类的偏离都是有可能的。其中之一我们已经在讨论有关确定方向的问题中简要地涉及了。那是追述内的预述，回溯内的前瞻。这种形式并不一定导致含混。例⑥似乎可以清楚地界定为追述范围中的预述，并且一起形成一个复杂而完全的二度追述。但是，当追述范围内的预述再一次将我们往后带入“现在”时，那就难以继续谈论一个特定的方向。如果例⑥这样继续下去：

> ⑩当她要我娶她时，她保证每晚都呆在家里，说她将为我付出大量时间。

应该是“现在”的未来被从过去的范围内展示。这一预料之中的“现在”与被实现的“现在”尖锐相对：玛丽不是在工作之后回到家来，而是越来越频繁地打电话说由于紧急事情等待处理，她还得再呆几个小时……例⑩中所预言的情况，就时间的消逝而言，到现在已经实现。但是实现变成了另一码事，仿佛拆穿了预述中自负之虚假性。这样一种接近含混的追述内的预述，可以具有预料中的与被实现的“现在”间的对立之效果。以这种能力，它甚至可以进入所包含的超叙述的评论方面，比如，强调素材的虚构性。

第二种可能性是与之相反的形式，即预述内的追述。它发生在，比如，当我们提前被告之，何种“现在”的情况将要呈现在我们面前时。事件的意义只能在后面揭示；而那一揭示的到来却在“现在”宣布：

⑪约翰后来会懂得，他错误地解释了玛丽的不着家。

约翰错误的揭示出现在后来，但是“现在”它已有了预示。在揭示的时刻，提到了过去所犯的错误，而相对于将来，那个过去是由预述内的追述这一方法所展现的“现在”。

第三种接近含混的错时，可以出现在与素材有关的预述、结果却变为故事中的追述时。一个暂时还得按时间顺序发生的事件已经表现在故事中，比如以插入讲述的方式表现出来。然后再对它作暗示。这种暗示相对于素材来说，是预述，但是对于故事来说，则是追述（约翰后来才懂得……）。

除了上述三种由于其复杂的结构难以精确地界定因而接近于含混的类型之外，还有两种确定的“含混”的可能形式，即由于缺乏信息而不可能分析的偏离。首先，含混可能“没有日期”，不

表明关于其方向、距离或跨度的任何情况。有这样一个例子：

⑫我从未见过他不戴假发。

这里提供了一个与过去的类别关系。必要时，这个句子可以被看作为一个不确定距离的完全性追述。不过，实际上，没有任何东西表明跨度是否被限定在过去；无论如何，如果没有什么东西规定这种状况终结的话，它应该包括“现在”。第二种可能性存在于以不同于时间顺序原则、不提及任何时间顺序为基础的分类事件中。普鲁斯特有时描绘出一系列事件，而所有这些都发生在同一个地方。这样一来，空间联系取代了时间顺序联系。如我后面将要提到的，这是普鲁斯特叙述风格的一个富于意义的特征，这种风格在本文或素材层次上难于进行分析。普鲁斯特像其他现代主义作家如弗吉尼亚·伍尔夫一样，甚至以一种更为极端的方式，使他的故事变得具有视觉效果。如果这些事件只依据空间或其他准则（比如联想）来结构的话，那么这一本文就不再适合本书导言中所提出的叙述界说。但是，如果这一系列事件出现在叙述中，而时间联系在其他地方显示出来，那么不论怎样，我们涉及的仍是含混。在论述了这一最后含混的形式后，我们也就探讨完了在故事中将时间顺序结构为特殊序列的诸种可能性。这里，素材的线性状态与素材呈现过程中的线性状态完全不再有任何对应关系。

三、节奏

背景

节奏既是引人瞩目的，又是难以捉摸的。许多叙述媒介，尤

其是电影都离不开节奏，但对它的分析却远不是成功的。考察由素材诸事件所包括的时间总量与描述这些事件过程中的时间总量之间的关系已不算新。20 世纪 20 年代，珀西·卢伯克（Percy Lubbock）在他的《小说技巧》一书中，对概要的（summarizing）、加速的描述与广阔的、场景式的（scenic）描述作了区分。20 年后在德国，冈特·缪勒（Gunther Muller）对于这一问题写出了一系列范围广泛的研究文章。他所提出的原则已被运用到大量文本中。

但是，尽管叙述节奏十分富于特征并且有效，它却留下了许多不易把握的方面。这一研究的一个基本问题在于，把什么当作描述速度的尺度，也就是节奏这一问题。通常，计算出事件所涵盖（至少是大体上涵盖）的时间是可能的。但问题在于素材的这一时间应该与哪一类时间相比较。是不是有人提出的叙事作品写作所花费的时间呢？通常，不仅发现哪一段时间关系到写作是不可能的，而且就本文对读者的影响来说，这一时间也几乎没有什么重要性。是否应该将读者阅读叙事作品所花的时间作为一个衡量标准呢？这要看情况。如果有必要的话，平均每部小说的大概的阅读时间是可以推算出来的。这样，这一阅读时间大体上可以与一部戏剧或音乐演出所涵盖的时间相比较，尽管这一演出时间并不随每一个接受者（听众或观众）的变化而变化，而是随每一次演出而变化。这些推算的结果仍然令人半信半疑，因为我们所运用的是平均数；再者其恰当性还有待建立，更不用说推算过程中的问题了。现在，我们必须肯定，所谓讲述时间（time of telling，这是缪勒和他的追随者们所用的术语）对于我们并不适用，因而，这两种时间之间的比较是不可能的。

然而，计算出种种事件赖以描述的速度则是可能的。就像交通速度的度量要将时间总量与所包括的距离并列一样（他一小时

开了60公里），同样，素材所包括的时间总量也可以与本文中每一个事件所要求的篇幅总量：页数、行数，或单词数相并列。这是缪勒及其追随者所选择的解决办法。

冈特·缪勒学派的分析已招致了许多反对意见，这学派有时确实将他们的分析扩展得相当远。缪勒学派的考察会导致毫无结果的行数计算，而不涉及对有关本文的解释。然而，那些反对意见不仅仅适用这一对象。每一个研究方案都必须反复证明其自身的恰当性，不言而喻，对时间关系进行详细推算毫无意义，除非可以预测到有某种程度的恰当性。

这样，这一研究不应该简单地将目标放在对每个事件的单词或行数的精确计算上；留给每一事件的文本总量只不过显示有关注意力指向的情况。对不同成分的注意使我们看到正被传达给读者的对素材的观照，这正是我为什么选择在这里而不是在第一章讨论这一问题的原因。对每一个成分的注意只有在联系对所有其他成分的注意时才有可能进行分析。如果我们把注意力的这一区分当作考察的主要问题，看来最为可取的是仅仅应将比较、计算作为一种辅助手段。事实上，这也是缪勒的主要目的，尽管他的一些学生不时忽略了原先的目标，但这并不减损他们的工作的重要性。

总体节奏

节奏分析可以从对素材的时间过程作一个鸟瞰作为开始。一旦对各种事件或事件系列所包括的时间总量作出鸟瞰，就有可能运用这些资料确定总体节奏。让我们以一个19世纪经常写到的那类完整的人生故事作为例子。素材包括主人公的诞生、儿童时代、青春期、服军役、第一次爱情、社会抱负时期、衰老、死亡。我们可以确定分配给每一事件的页数。通常，运用这一简单

方式，可以弄清其中某些部分受到的关注要大于另一些部分。比方，儿童时代常常迅速地予以概括，而“第一次爱情”的叙述则详细得多。另一方面，小说也可以反映注意力的均匀分配。比如在狄更斯的《董贝父子》中，故事以保罗·董贝的诞生开始。那时他父亲 48 岁。在故事大约三分之一以后，保罗死了，年龄大约 12 岁。故事继续下去直到董贝的老年，所以我们可以说，就节奏所涉及的范围来说，保罗的死发生在一个“恰当的时刻”，董贝还有 20 多年的生活时间。

不论注意力是否或多或少地平均贯穿于素材中，扩展的与概括的描述总是会交错运用。这种交错一般被视为叙述类型最为重要的特征，既如此，它也就明显地是一种重要标志。卢伯克已经对场景（scene）与概略（summary）这两种形式作了区分。他正确地指出，这一相关的对比应该贯穿始终。一方面，我们可以区分出省略（ellipsis），即在故事中略去部分素材，当某些素材所包含的时间完全未予注意时，素材时间量就远远大于故事时间量。另一方面，当一个并不占素材时间的成分（因而是一个对象，而不是过程）被详细描写时，我们就可以区分出停顿（pause）。在这种情况下素材时间小于故事时间。这种情况通常出现在描写或论争部分，我们已在前一章讨论到。

概略与减缓都应彼此相对来看。解决这种对比的最容易的方式是建立起一种观念速度，一条起点线。真实意义上的等时（isochrony），即素材时间与故事时间的完全一致，不可能在语言中出现。但我们可以设想，一段不带评论的对话在素材时间里与在故事时间花费的时间一样长。这样，对话，以及原则上每一个场景，每一要求等时的事件的详细描述，就起到了比较点的作用。这里我所说的场景指的是本文的一个部分，在其中素材时间等于故事时间。这样，总共有五个不同的速度可以区分出来：

省略　素材时间 = n　故事时间 = 0　因而素材时间 > ∝ 故事时间

概略　素材时间 > 故事时间

场景　素材时间 ≌ 故事时间

减缓　素材时间 < 故事时间

停顿　素材时间 = 0　故事时间 = n　因而素材时间 < ∝ 故事时间

这里　> 意味着时间长于

< 意味着时间短于

∝ 意味着无限

≌ 意味着大体相等

我的前提是每一叙述文都可以细分为片断，每一片断都可与这五种发展速度之一相符。下面将讨论每一种速度所固有的一系列特征。

省略

一个省略不可能被发觉：根据界说，在故事中有关素材的时间总量未被明确表示出来。如果这一方面未被表明的话，我们也无法知道什么东西本应被表明。有时我们所能做的，就是在某种信息基础上逻辑地推断出某些东西已被略去。要注意这种推论是基于真实阅读基础之上的，它可能会十分显眼，但却并不都是有意义的。被略去的部分——省略的内容，不见得是不重要的；相反，未置一词的事件可能是由于令人如此痛苦，以至于恰恰就为了这一原因被略去了。或者事件是难以形于言表从而宁愿对它保持沉默。另一种我曾提到的则可能属于这样一种情况，即事件虽然已经发生，但行为者想否认这一事实。通过对它保持沉默，他试图取消它。这样一来，省略就被用作一种达到除魔驱邪的神奇目的。在阅读罗布—格里耶的《窥视者》时人们可能会发现这样

的情况。

我们怎样能够发现这些省略呢？显而易见它们至关重要值得我们劳神去寻找。首先，我们的注意力有时集中在由于追述而被略去的事件。要在素材中精确地找出这样一种省略有时是不可能的。我们知道某种情况肯定会发生，有时我们也知道大体上在哪儿发生，但通常很难指明确切的位置。

但是，有时确实也出现一个省略被指明的情况。跳过的时间会被提到。如果有这样一段文字：

①当我回到纽约时，已是两年以后。

我们就会确切地知道省去了多长时间。省略在一个单独的句子中提到那就更清楚了：

②两年过去了。

事实上，这已经不再是一个真正的省略，而可以称为一个最小限度的概略了，或者毋宁说，一个带有最高速度的概略：两年用了一句话。

这样一种假省略，或最小概略，可以用一种涉及其内容的简要说明延伸开来：

③贫穷惨痛的两年过去了。

假省略开始越来越像一个概要。我们是仍把下一个句子看作为一个假省略，还是简单地将它归于概略，取决于我们希望走得多远：这两种速度之间的分界线是灵活可变的。

④贫穷惨痛的两年过去了，在这两年中，她失去了两个孩子，失了业，由于无法付房租而被撵了出去。

概略

上述最后这个例子试图表明，要建立起一条绝对的分界线是如何困难。事实上，十分清楚，我们应将它归入概略。在例③中，内容的说明表明一种状况。被省去的这两年没有一件事被提到，尽管不可能不发生任何事件。而在例④中，一系列事件，至少是三件事被提及，但可能有四件或者更多。让我们说孩子可能一个先死，一个后死，这一丧子过程可能算作两件事。未付的房租一事包括着一系列事件，房东的来访，女人的绝望及其表现，她试图找到钱以及这一努力的失败。女人最终被撵出去。接着是什么呢？在素材中的这一时刻，境况发生了变化。一个较慢的速度开始采用，下一个事件——一次会见？一次遗产继承？一个发现？必定从根本上改变境况。最终，这一关键事件吸引了所有的注意。在十分普遍的意义上，这至少是小说传统中的一种模式。那些所谓“戏剧性高潮”（即对于素材进程具有强烈影响的事件），那些转折点，情况开始改变，线索中断的时刻，这样的事件在场景中被展开来描述，而价值微小的事件（对于素材进程并不具有重大影响），则被迅速概略。这也可以用另一种说法来表达：正因为它们占据了更多的叙述时间，事件具有更大的重要性。现实主义小说的一个杰出范例，狄更斯的《奥列弗·退斯特》的开头，就显示出这样一种节奏。奥列弗的诞生用三页篇幅展开来描述。接着，到九个月时，主人公被送到慈善机构。这里的状况用一页半加以概略，然后奥列弗突然就是九岁，并且被带走：这里用了三页。福楼拜的《包法利夫人》的节奏则完全不同。许

多人们会期待作为戏剧性高潮来表现的事件被迅速地加以概略；反过来，日常事件，比如每个星期反复出现的情况，却展开来描述。这种传统节奏的颠倒，十分自然地适于反映一个人存在的空虚、无聊和乏味这样一种素材。在很大程度上，福楼拜作品的独创性取决于这一技巧。从上可以明白，概略是表现背景信息，或连接各种不同场景的适当的手段。故事中概略的地位极大地取决于所涉及的素材类型：转折性素材需要的概括比起展开性素材少得多（见“时长：两种类型”一节）。

场景

只要略作思考，那么根据定义就可以看出场景占着较大的比重。正如我前面所说的，问题不在于简单地计算页数和通过数字来估价事件的意义。这样的研究仅仅提出各种速度之间内在关系的线索而已。这种关系并不总是相同的。

尽管在传统上，概略与场景之间的平稳交替是要达到这样一种目的：既不使读者由于速度过快而过度疲劳，又不使他们由于速度过慢而厌烦，但在时间进程中，展开令人觉得是要摆脱那一定型的模式。我们在《包法利夫人》中已经看到，几个场景常常表现一个延伸的事件，作为这一系列事件的一个范例。每个星期四，女主人公都到卢昂去探访她的情人：就这样，一个很长的场景接着而来，在其中这种探访得到详细的描述。这一技巧的效果在于减少事件的新鲜性，它表明，正是在试图表现她在努力冲破平庸的日常生活的时刻，这种日常生活本身却再一次在爱玛的生活中重建。这样我们就可以得出结论，这是一件毫无希望的举动。受到福楼拜极大启发的普鲁斯特也显示出一种对场景的偏好。但在他的作品中，它们所起的作用多少有些不同。在《追忆逝水年华》中，场景常常存在于相似的场景序列的开端，这就将

它们变成了预述。在这种情况下，好奇心，“第一次”感觉的强烈性证明不厌其烦的描述显得不无道理。

在场景中，素材的持续时间与故事的持续时间大体上相同。指出这种相同只能用“大体上”这一副词去修饰是有益的。大多数场景充满着追述、预述，像一般见解那样的非叙述片断，或像描述那样的照时间顺序进行的部分。一旦我们意识到一个确实的共时场景（其中素材的持续时间与故事中所表现的持续时间完全一致）是难以辨读的，这一点不难理解。对话中的停滞时刻，无意义或无结果的评论，常常会被略去。在 18 世纪斯特恩的小说《项狄传》中，嘲弄性地探索了描写“真实”时间的不可能。即使试图将这些应该表现的方面确切地表现出来的作家，像玛格丽特·杜拉斯，由于顾虑到难于辨读，也不得不将它们大大地加以节略。如果作者希望扩充场景，他将会无意识地运用那些更令人激动的材料——那些也可用作连接前后章节的材料。这样，场景常常是一个核心时刻，叙述可以通过它向任何方向继续。在这种情况下，场景实际上是反直线的。这样，素材时间与故事时间的一致只不过徒有其表而已。这一相背的情况的一个十分明显的例子是加缪的《局外人》。这部保持时间顺序的小说，几乎完全由场景组成。自然，这些场景不可能与素材时间完全一致。后者毕竟包括了好几天。实际上，它们是假场景，即以一种强烈的加速方式所表现出来的场景，其中必然有无数无形的省略被表现。这种共时性的缺乏甚至极为明显地表现出来，因为主人公默尔索总是看表，而后发觉又晚了许多。同样的情况也出现在与加缪小说同时代的荷兰小说《夜晚》中。在这些小说中，场景的运用（通常进展缓慢），是为了表明时光的迅速和打发时间时的无限空虚：过量的时间通过过少时间的表示反映出来。场景是做到这一点的最为适当的形式。

减缓

减缓的发展速度是与概略直接相对的。在实践中，这种速度很少出现。在场景中如果不是说不可能的话，也极难达到完全的共时，因为，描写马上就会让人觉得太慢，而想象则会更慢。不过，这种速度理论上的可能性不能忽略。尽管一般说来，它只适用于一小部分叙述，但却可以产生一种特别的激发效果。在制造悬念的时刻，减缓可以起到放大镜那样的作用。比方说，在《安德斯马斯先生的午后》中就是如此，结尾中几秒钟的素材跨越了好几页。这就是让人盼望已久的安德斯马斯先生的女儿的到来的情形。姑娘的声音，她的脚步，全都可以听到，而在她实际要出现以前仍然花了很长时间。这一最后的事件我们甚至无法看到。这仿佛要表明，她的迟迟到来对于她父亲来说，肯定已为时太晚了。作为他已失去她的证明，她的出现本身根本不再描述。最后，它发生在故事以外，严格说来，是在素材以外。小说素材的跨度就在她刚刚离开以后到她到来之前。

有时，一个短暂的减缓可以出现在一个场景范围以内，在这种情况下，通常为比如主观性追述而得到加强。试想想一个访问者或一封信的到来。在门铃响与开门之间的短暂时间里，行为者连珠炮似的出现种种想法，他的神经绷得紧紧的——整个一生从他脑子里闪过，在他实际打开门以前得花去几页的篇幅。

虽然可能并不多见，减缓的例子在世界文学中仍可找到一些经典性的段落。其中之一是在普鲁斯特的《追忆逝水年华》中，主人公马塞尔给他萦绕于心的，交织着爱与反感、嫉妒、占有欲的对象阿尔贝蒂娜的第一次亲吻。这一段落的有名有很多原因，其中一个就是它所持的看（seeing）的困难性（这一点我以后还要提到）。亲吻成为看之不可能的关键性的例证："突然，我的眼

睛不再看什么东西，接着，我的鼻子碰触了一下，什么气味也闻不到，没有得到更为清晰的领略我欲望的玫瑰的念头，从这些令人不快的叹息中，我知道，最终我在吻着阿尔贝蒂娜的脸颊。"这种不可能在这里看来是无条件的，它是整个发展的最后结果。在时间的延伸中，它是身体感觉不完美，尤其是双唇作为获得了解、作为真实的认识工具的感觉不完美的完整"研究"。这一困难来自各种不同的情况：感觉离开了原位，对象改变了，表面的皮肤变得"粗糙"了：

> 一开始，当我的嘴开始渐渐接近她的脸颊时（这是我的双眼让我去吻的），我的眼睛在一个变动的位置上看到了不同的双颊；在较近处通过一副放大的眼镜所看到的脖颈，显示出它带有活力的粗糙，它稍稍改变了脸部的特征。

在这里减缓之所以需要，是因为伴随着叙述者的描述，出现了感受上的细微差别，它取代了素材中的相关成分，即亲吻这一行动本身。由于这些细微差别过于复杂，以至于在一种场景的展示中将其描绘出来。整个视觉的梦境本身插入到素材与故事之间。那副放大的眼镜并没有将仔细的观察加以改善，只是稍稍改变了它。所看到的对象是不一样的，而且这种转移一直持续到感受减少到不再有的时候。这镜片给了太多的东西去看，可它却由视觉分别进入多个成分中而起作用。所有这些成分是如此注重细节，以至在描绘它们时所花的时间超过了简单的亲吻所要的时间。在这里最终所出现的一切在普鲁斯特的作品中是常常出现的，它显示出在故事的重负下素材消失了。这样，新的微型的素材出现并插进去，将极为平常的事件向前推进，并以那些很难感受到而又有着惊人发现的感受来取代它。

停顿

停顿的出现要频繁得多。这一术语包括不暗含素材时间运动的所有叙述部分。一个要素受到了极大注意，与此同时，素材还是静止不动。当事件继续发展时，并无时间流逝。这样，我们就涉及了停顿。不用说，停顿具有很强的延缓效果；另一方面，读者很容易忘记素材已经停顿，而在减缓中，我们的注意力是直接朝着时间的推移已被减慢这一事实的。

在文学史的各个不同时期，对于停顿有不同的意见。在荷马史诗中，停顿是被避免的。对象的描述常常为追述所取代，这些追述也具有减缓的效果，但是仍然由另一种时间顺序取代被打破的时间线索。

对于奥德修斯伤疤（通过这一伤疤他的老女仆在他归来时认出了他）的说明就属于这种情况，阿喀琉斯的盾牌是在追述中描述的，当时它正在被锻造，这样就成为在素材层次上赋予发生条件的描述。同样地，阿伽门农的甲胄是在他穿上身时进行描述的，在这里我们可以不将它归入停顿，而归入场景。

在自然主义时期，停顿不是什么大问题。毕竟，这些小说的目的通常在于描绘一幅真实的图画。为了达到这一点，大量对象的描述是必要的，而素材时间流动的重要性则居其次。冗长的描述部分与概括性的、好议论的说明，在这个时期的小说中显然不是例外的现象，停顿成为一种公认的速度。当这样的描述导致素材停顿过长时，它们存在的合理性通过将描述与一个旁观者的眼光连接起来而得到确立。这一最后的解决办法常常为后自然主义小说家所采用。当一个长的描述要插进去时，他们首先要确保裂缝被隐藏起来，在左拉的小说中，是采取下面这种方式：一个行为者注视一个对象，他或她所看到的被描述出来。这就包含了一

定量的时间经过，所以，这样的描述并不构成一个真正的停顿，而是一个场景。时间的流动由一个感知动词（通常是用看）来表示，在许多情况下，还带上暗示时间过渡的时间副词：首先、然后、最后，即便别的一切都表示几乎不存在时间消逝的状况。这样，停顿就被隐藏起来了。

在现代主义叙事作品中，大胆地采用着停顿。这里，在弗吉妮亚·伍尔夫的许多小说中，举一个广为人知的例子，其中缓慢、不足道的事件的表现与冗长的描绘段落交替出现。在事件的表现与对象的描绘之间往往难于进行区分，这样，整个故事就仿佛以一种长长的描绘向前流动。《海浪》的下述段落就是这样一种难以察觉的运动：

> 在疲惫的追寻和飞行之后，它们［鸟儿］轻柔地向下滑行，落下来，一声不响地停在树上、墙上，它们明亮的眼睛张望着，头一会儿转向这边，一会儿转向那边，保持着警醒，观察着，似乎在集中地注意着一件事，一个特别的东西。
>
> 那可能是个蜗牛壳吧，好像一个灰色的教堂，一个镶着深色圆环、映现出草的翠绿的凸出的建筑物从草地上升起来。或许它们可能看到了那些让人赏心悦目的花，它仿佛一道紫红色的光在花坛上流过，紫红色的浓淡变化在花茎间移动。

从表现一个微小的事件——鸟的落下，然后是休息——进展到对它们各自的栖息地的描写。就像普鲁斯特作品中的亲吻一样，素材由一个感受的行动的叙述而不胜负荷。节奏是缓慢的，但是，不管那一平静导致的是素材的停顿，或者相反，它完全涵

盖了感受这一行动的素材—时间，都难于证明。对于感受的细微差别的探讨是现代主义叙事作品的特征。

对于后现代主义来说，叙述节奏问题完全失去了意义。凯西·阿克尔（Kathy Acker）在她的小说《中学里的暴力》中，似乎嘲笑了在素材—时间与故事—时间之间建立时间等量的任何尝试。这并不意味着故事没有叙述节奏。相反，它看起来显得不合逻辑地匆匆忙忙并且支离破碎，极度焦虑，迹近可笑。换句话说，正是通过扰乱素材与故事之间在这方面的相互关系而实现其后现代的“感觉”。让我们通过下面几个段落来获得这种感觉。第一段是关于一个叫佳妮的人物的，她在一家嬉皮士“东村面包房”工作。它显示了佳妮如何必须“忘记”她自己，以便能够工作。在工作间，她被当作一种功用、而不是一个人来讲话。她简要地表达了由于被当成一个劳工而出现的自我的缺乏：“我什么也不是，因为我干活儿。”后来在工作时她解释了这种什么也不是的状况：

> 我得做所有的柜台工作。我爹不再给我钱。一星期干七天的活儿，我已经没有更多的感觉。我不再是一个真实的人。我要是停止哪怕一秒钟的工作就把自己恨死了。冲着墙又是叫又是恨。仇恨从那儿出来，就像那可以是个炸弹一样。
>
> 我最恨的是我再也没有什么梦或者幻境。它不再是一个梦幻的世界，那个情感的世界、热情奔放的世界已经不再存在。它一直就是这样。我觉察到我不再与梦幻为伍。我已经精神错乱了。

一如一位批评家所写到的：“当佳妮述说她生活中的人工流

产时，她马上就明白，它们不应该作为人生故事中的梦幻时刻来看待。她谈论她的人工流产，因为它们对她来说具有象征的价值。”这位批评家引用了下述两个段落：

> 我不是试图告诉你那些我生活中低劣的、怪诞的东西。那些人工流产是这个世界上性关系的一个征兆，一个外部的映像。述说我的人流是我可以告诉你关于我的痛苦和恐惧的惟一方式……我对性爱无法阻止的渴望让我明白过来了。
>
> 我不知道这些人工流产在身体和精神上给我造成了多少伤害。我不顾死活地一次又一次地性交，这样我可以最后得到爱。很快我的整个身体就如在火上一般，不只是性，我还做任何事情，让爱的那些与性无关的事儿发生。

这位批评家说道：“她直率地试图阻止读者将她对于人工流产的讲述变为叙述一个事件，也就是进入情节的部分。”（凡·阿尔封，1997）

尽管把握不同的叙述速度以及对节奏进行陈述并非易事，但是这一概念是重要的，因为虽然不那么精确，它在历史地描述不同的叙述模式的特点时无疑会很有帮助。对与叙述部分相对的描述与议论部分的界定这一问题，已在上一章作了讨论。这里，惟一相关的是要指出，这些部分打断了时间的流动，从而起到停顿的作用。

四、频率

上面所探讨的关于时间的两个特定方面：顺序与节奏，常常为第三个特定方面所扭曲，这一个特定方面在文学理论发展中，

还很少引起注意。热奈特将其称为频率（frequency）。他所指的是素材中的事件与故事中事件的数量关系。

这里讨论的重复（repetition）现象，总有某些含糊可疑之处。正如我谈到的博尔赫斯引用《堂吉诃德》的例子，即便在文字上相一致的两个本文也并不是真正同一的。同样，两个事件决不可能完全一致。一个序列中的第一个事件不同于紧随着它的那一个，只要它是第一个，而另一个不是。严格说来，同样的情况对于一部本文中的言语重复也是适用的：只有一个可以成为第一个。不过，像这样的序列：

①我早早地上了床。我早早睡觉了。天黑以前我已躺在床上。

这将被看作一个和同一事件的重复：行为者很早就上了床。显然，是旁观者以及读者记住了序列中诸事件间的相似性而忽视了其区别。我在这里提到重复时，所指的是显示出相似性的不同事件，或事件的不同陈述：这些相似性也因此而成了我们关注的焦点。最常重复的频率，是单一事件的单一陈述：

②她终于过来在妹妹好说歹说下开了门。(《一个小时的故事》，选自凯蒂·肖邦《肖像》)

不过，一个完全由这样的单一陈述所构成的故事会产生一种相当独特的、不调和的效果。通常是将它与其他可能的频率结合起来使用。另一种可能性是一个事件更为频繁地发生，并且也同样频繁地得到描述。这样，就有两个层次上的重复，以至于我们可以再次真正把这称做单一陈述。如果事件经常发生并被经常描

述，但描述并不像事件所“确实”发生的那样频繁，那么情况就不一样了。如果某件事在三个月中每天发生，而只被描述五次，这就出现数量上的不均衡。这样一种频率是否产生强烈的重复效果，取决于事件的性质以及对它的注意力的大小。“事件越平庸，重复就越不引人注目”，大体上可以作为一条准则。

当一个事件仅仅发生一次而被多次描述时，我们称之为重复。某些实验小说大量运用了这种方式，罗布一格里耶的《窥视者》再一次可作为这方面的例子。而在一般情况下，它的运用要审慎得多。此外在一定程度上，重复可以为风格的变化所掩饰，像在例①中那样。有时，“视角”的变化也可证明对于重复需要的合理性：事件可以是同一个，但每个行为者都以自己的方式来看待。这种方式在19世纪书信体小说中常常用到。另一个著名的例子是福克纳的《喧哗与骚动》。每一个未填入省略中去的内在式追述或预述都属于这一频率。它们最终构成了对前面所提及的某些东西的重复。

与重复相反的是概括性描述（iterative presentation）：同样事件的整个序列被一次描述出来。我们已经看到过这种情况的例证。福楼拜和普鲁斯特系统地运用了概括。概括性描述过去往往被认为是附属于单一描述的。它被运用来勾勒出一个背景，在这个背景下单一事件被强调出来。就我所知，福楼拜是第一个在作品中给予概括以突出地位的作家。普鲁斯特甚至走得更远：他的小说大部分由概括性场景构成。它们运用的范围十分广泛，以至于其概括性质都成了问题。举例说，一次访问以80页篇幅来描述：交谈、姿势、客人，一切都详细描述出来。再也难以令人置信：这样一次访问是年复一年地出现的每周一次的访问的例子。这样它也就成了一种假概括。

概括的类型有三种。如果是总括化的并涉及同样存在于素材

之外的一般事实，那么就十分接近于情境描写。狄更斯的《奥列弗·退斯特》是一个很好的例子：撇开这个贫穷的小男孩的素材，那个贫穷家庭的场景大体上就是当时无数贫穷家庭的状况。我们也可以强调那些与特定素材有关而又超越其时间跨度的事件。我们把这些称作外部概括。

③不过有时候，她还是爱他。(《一个小时的故事》)

这种爱有时候还是感觉得到的，尽管不那么频繁。但是仅仅提了一次。所指的时间在于素材界线之外，因而，这种概括可以称为外部的。当它涉及这个作为素材中行为者的女人时，它并不是总括化的。此外，我们还会发现"正常的"概括。为了便于迅速有效地表示，我绘制了一个图式，根据这一图式，上述频率类型可得到界定。需要强调的是，这一图式称不上十分精确。

1F/1S：单一的：一个事件，一次描述
nF/nS：多种的：多个事件，多次描述
nF/nS：种种的：多个事件，多次描述，数量不等
1F/nS：重复的：一个事件，多次描述
nF/1S：概括的：多个事件，一次描述
(其中F表示素材，S表示故事)

再一次要说明，在后现代主义叙事作品中，概括的功能是有所不同的。凯西·阿克尔的《中学里的暴力》包含着这样一个段落：

当然，爹和萨莉以及他的那一帮儿子们是要首先给安排

出他们的房间的。我的房间则是一间在世界上没人想要的。

我的卧室是一间大大的白色六边形的房间，在旅馆左角落的前边。看不出明确的内外之别，也没有什么建筑规律性。长长的白色管子形成了天花板的一部分。六边形的两边开着，这两边也总是变动着的。

我那卧室的作用也不清楚。它惟一的家具是两把理发师的椅子，还有一个卫生间。那是男人们聚集的地方。

旅馆里穿着白色和黑色衣服的男人们进来，他们想伤害我。他们要把我割成块。我叫了旅馆的头儿。他向我解释说，我的房间过去是用来作男人的卫生间的。我懂。我的下部曾经是男人的卫生间。

我穿着外衣走了出去。

这一段以单一的事件作为开始，再加之以描述。但是，“旅馆里穿着白色和黑色衣服的男人们”是多么频繁地进来呢？在“我的卧室”与“我的下部”之间的混合是否回顾性地将这一事件转变为一个概括性的事件？是否带有反讽地将旅馆头儿的“解释”转变为性别关系的一纸诉状呢？这一概括的效果由此带有了意义。最后的一句话就频率而言完全是不清楚的。

前面几个部分我已讨论了故事事件的时间构成。这一构成关系到大部分叙述本文中事件（也被视为过程）的结构效果。下面部分将讨论关系到客体，即行为者与地点的问题。

五、从行为者到人物

对于我在这里将要讨论的范畴，在下一章我将会运用**行为者**（actor）这一术语。这样做是因为我希望指明素材这一抽象层次，

我将在其中用最为可行的术语来包括一系列行为实体。这一术语涵盖的范围超乎了一个更为具体的术语所能企及的范围。换句话说，一只狗、一部机器，都可以作为一个行为者而行动。在这里，我将运用人物（character）这一术语。我所指的是具有产生角色效果的显著的特征的行为者。这里，一般的、抽象的术语行为者与更为特定的术语人物之间的区别将逐渐变得清楚起来。现在先让我们满足于这样一种说法，即人物类似于人，而行为者却不必如此。这一类似的叙述学意义及其限定，将在后面讨论。现在，让我们假定，人物是当具有显著的人类特征的行为者出现时的结果。照此看来，行为者是一个结构上的状态，而人物则是一个复杂的语义单位。但是，作为读者，我们"观看"人物，而仅仅在抽象的过程中化简为行为者。

在故事层次上，人物互不相同。在这个意义上，它们是单个的。在它们被派定的特征的基础上，每一个都以不同方式对读者起作用。读者对有些人物熟悉，而对另一些则不太熟悉；发现有些人物有吸引力，而另一些则差一些；对有些人物容易认同，而对另一些则难一些。这一节的目的不在于确定（界定）人物（他们是谁?），而在于叙述其特征（他们是干什么的，以及我们是怎样发现的）。

问题

人物类似于人。文学是由人而写，为人所写与写人的。这成了老生常谈，往往被人淡忘，同时它又那样令人疑惑难解，因而同样会使人避而不谈。另一方面，文学中所涉及的人又不是真实的人。它们是模仿、想象与虚构的创造物：没有血肉的纸人。可能正是由于人的这一特定方面，没有一个人成功地建立起完整的、合乎逻辑的人物理论。人物并不是人，但类似于人。它不具

备真实的精神、容貌、思想或行动的能力，但是它又具有那些使精神和意识形态描述成为可能的特征。人物在直觉上是叙事作品最为关键的范畴，同时也是一个最易产生误解的问题。

当我们试图说明人物效果时，所出现的头一个问题就是在人与人物之间画出一条清晰的界线。两者间的类似如此之大：我们甚至可以与人物相认同，为之哭泣、欢笑、追寻。这是叙事作品主要的吸引力所在。但是，它也引领我们提出一系列问题，这些问题不仅是明显地不敬的（“麦克佩斯夫人有几个孩子?”），而且也将叙事作品缩减为一种平淡无味的现实主义。这是一种冒险，比如说，当我们与《心爱的人》中的人物如此多地相认同，从而绝对地坚持心爱的人的那种自然的地位，或者为同样的理由，即对于明晰清楚的要求，会坚持她的超自然的地位。要求理解人物行为习惯的尝试常常会激励出精神心理的批评，而在这里这样的批评显然并不妥当。尝试对《圣经》叙事文中的事件进行阐释在现代读者看来似乎不大协调，比如，《圣经》批评家倾向于赋予行为者（他们陷入陷阱成为“讨厌的”人物），或者那些违反戒律的行为者（如被视为不道德人物的夏娃）以合法的权利。这是一个主要的思想意识上的陷阱。

这里不能将形式主义看作为寄托了不该寄托的对象，毋宁说它赋予了解决这头一个问题的一种眼界，这就是我们必须将我们的考察限制在仅以话语形式表现出来的那些事实上，来解决这第一个问题。但这仅仅是一个最初的分界，难以使其具体化，而且无论如何不能解决我们的所有问题。在故事的材料（通过叙述者呈现给我们的所有信息）范围内，是难以画定分界线的。当我们碰到一个已被提到过的人物的详细描写时，我们有理由说那一信息——那一描写——“属于”这个人物，它“创造”这个人物，将它绘制和构造出来。但是，依赖于人物与人之间的相似性，读

者倾向于将如此之多的重要性归入一致性中，以至于这些材料很容易缩减为一幅精神心理的“画像”，与故事和素材之间的交替变化相比，这样的画像带有更多的读者自我的意愿。这里，至关重要的是要与这种人格化保持足够的距离，比如，要将普鲁斯特的阿尔贝蒂娜当作一个真实意义上的“纸上的人物”来理解。她是主人公迷恋的对象，做着他希望她做的，当他充分解释自己所提出来的嫉妒、爱以及了解之间的关系并且不再需要她时，她在一次不大可能发生的事故中死去。如果我们承认她没有她自身的精神心理深度，我们就不仅把握了普鲁斯特独特的人物建构（这对于作品的欣赏是十分重要的），而且也把握了叙述的美学主旨。相反，将这一人物当作一个“真实的姑娘”的现实主义阅读将只会使我们感到沮丧，将会使她让人恼怒与反感，而马塞尔则会成为一个自私的怪物（这实际上是毫无证据地在严肃性上反对普鲁斯特）。

而且，每个人都知道，故事还包括其他的信息，它们虽然与某个特定人物的直接联系不多，但也同样对于那个提供给读者的人物形象做出了贡献。一个人物做的与他或她所想、看、感觉、回忆的同样重要。确定哪些材料可以成功地包括在人物描写中并不容易。

另一个问题是文学批评所喜好的人物分类。已经沿用了 70 多年的“圆形人物”与“扁平人物”之间的传统区分，是基于精神心理原则之上的。“圆形人物”像“复杂的”个人，它在故事过程中经历了变化，并有可能使读者出乎意料。扁平人物是固定刻板的人物，并不显示或包含任何令人吃惊的东西。虽然这种分类已形成可操作的区分，但也仅仅适合于有限的资料体：即精神心理叙述的本文。像童话、侦探小说、通俗小说等所有形式，也包括像普鲁斯特这样的现代主义小说，以及后现代主义小说（它

们准确地说是在嘲弄这样的类别区分）都被排除在这一观点之外，因为它们的所有人物都是“扁平的”。确实，普鲁斯特的阿尔贝蒂娜明显地被表现为扁平的——确切地说，这种扁平性构成了这一人物的复杂性，如果不是说她的“厚重性”的话。在海滩上，阿尔贝蒂娜的形象在远处首次为马塞尔所注意，并被“选择”成为他爱的对象。在《女囚》这一卷中，阿尔贝蒂娜失去了她过去在海滩的照片中所出现的那种固有的品质，而仅仅由一系列快照所组成：

> 一个历经时空流转的人，已经不再是一个女人而是一系列事件，我们在上面能够投射的不是光线，而是一系列不能解决的问题。（《追忆逝水年华》，着重号为巴尔所加）

这一转变，即从认识论的不确定性（“不是光线”）这一典型的现代主义的先入之见，到透彻地考虑认识论的怀疑将要牵涉到什么时（“不再是一个女人”）所出现的本体论的怀疑，宣示了后现代主义，而“历经时空流转”这样的用语以它那德里达式的弦外之音清楚地表明了这一转变。那个成为“他者”的“女人”，她为真实的精神错乱折磨所致的快照自然不是一种巧合。这一视觉上的破裂，扁平的连续性由于马塞尔试图要反对它，并通过投射到她身上以及纸上的“光线”来“固定”阿尔贝蒂娜而只会变得更糟。这样，她就形成为（本体论）的一页纸，在其上嫉妒的形象（认识论）正在向上面固定上去：

> 因为在我的记忆中所拥有的仅仅是一系列的阿尔贝蒂娜，她相互分离，不完全，是种种轮廓或者快照的汇集，所以我的嫉妒也只是断断续续地表达出来，同时它既是短暂的

并且也是固定的……

“记忆”一词使问题也出现在认识论的层次上，本体论的“短暂性”在这里作为记忆的反常情况而表现出来。最后的词语“短暂的并且也是固定的”相当确切地表示出一系列快照的性质，并且解释了在小说中这一独特的诗性的运用。性冲动的重要性也很关键：这一短暂的固定的客体是爱的对象，而对于这一客体聚焦的叙述者无法固定其性的趋向。很明显，阿尔贝蒂娜的“扁平性”不能被看作为缺乏“厚重性”。

在行动元模式基础上进行人物类型的区分（这将在下一章进行）是可能的，但那一模式涉及素材成分间的关系，而不涉及素材故事中“赋予血肉”的方式的区分。而且，这又将使我们无法确定读者所接受的每个人物的独特视点。取而代之的是，在这一章我将关注建立起特定的叙述人物的区分框架，它至少可以部分地作为解释人物效果的方式。对于可供读者为构建人物形象而自由支配的信息和构建过程中实际所用的信息的概述，会使上述框架的建立成为可能。

所谓超本文状况还产生了另一个问题：即真实对于故事的影响（就其所起的作用而言）。即使我们并不希望把本文与语境之间的关系作为单独研究对象来研究，我们也不能无视这样一个事实，即对于特定人物语境的直接与间接的了解，对于其意义具有重要帮助。库濯的《公众之火》中艾森豪威尔总统这一人物，并不是如我们从历史中所了解到的真实的美国总统。但是，我们从那一人物中所得到的印象，在很大程度上，取决于我们自己的艾森豪威尔总统的形象与故事所提供的形象间的对照（后者又是由另一语境所决定的）。由于这里涉及读者的个人状况、知识、背景、历史时机等等，真实的材料的影响更难以确定。

最后，人物描述总带有研究者强烈的意识形态色彩，而研究者往往意识不到他们自身的意识形态原则。因此，作为描述所表现出来的是隐含的价值判断。在这里由人物的拟人化所推进的现实主义倾向可以起到一种危险的圈套的作用。人物就像批评家喜欢或不喜欢的真实的人一样受到攻击或保护。而且，作者和人物甚至被合而为一。存在主义批评往往这样做。纳博科夫的《洛丽塔》的出版使人们群情激愤。亨伯特的品行彻头彻尾地坏：这个人是个不道德的伪君子，从本文的引文中可以证实。但是，如果我们考察与人物相连的讲述人的所有叙述的话，那么，至少可以说，出现了更为值得怀疑的画面。即使讲述人是个不道德的伪君子，这并不意味着整部小说是不道德的，或者有这样的用意。坚持不道德的主张必须以大量研究作为基础，并往往限制在特定的道德被普遍接受的范围内。

对这些问题既不应否定，也不能无视它们，而应该清楚地陈述与分类。意识形态的讨论和价值判断不应受到非难，而应该理性地进行处理，并以一种敏锐的眼光去看待所牵涉的问题。只有这样它们才能得到讨论，也才有益于分析。下面的模式有助于我们使这一步骤变得更为简便。

可预测性

在一定信息的基础上，人物多少是可以预测的。这些材料确定着他或她。在大部分情况下，它并不引人注目，这样，读者是在未对其进行思考的情况下进入信息之中的。首先，在读者熟悉的范围内，有着“总是已经”牵涉到的超本文状况的信息。事实上，当由于缺乏信息而未能进行相互关联时，人们可以确切地意识到哪些时刻信息并不“在”本文中。我将把个人信息所涉及的那部分“现实”或“超现实世界”作为一个参照系。在卡林·哈

泼（Karen Haper）的神秘小说《黑兰花》（1996）中，当读到这样的对话："'眼下是总统的那个灰头发的男孩叫什么名字？'海蒂问道。""'比尔·克林顿，奶奶。'乔丹告诉她。"这时读者几乎禁不住会哑然失笑。读者分享着这一参照系，其中不仅有谁在管理着美国这样的基本知识，而且也包括克林顿的灰头发，它像指针一般将他确认出来。这个参照系对于每个读者，或者读者与作者从不是完全一样的。这里的参照系指的是可以一定的稳定性而被看作具有社会公有特点的那部分信息。对于每个美国读者来说，库渥的艾森豪威尔都合乎某个参照系。

历史人物常常在小说中复活。拿破仑甚至经常都能遇到。传说中的人物，像亚瑟王或圣诞老人也合乎某个参照系。历史人物的确定性并不比传说人物强。相反，传说人物可望显示出某种固定的举止行为特征；假如故事离这些固定的特征太远的话，这些人物就再也无法识别。如果从相反的方面去描绘参照性的人物，那么这些"偏离"的人物可能就会产生令人吃惊、疑惑或者幽默的力量。圣诞老人热爱孩子，他作为传说人物的整个身份就基于此。一个要谋杀人的圣诞老人是明目张胆的虚构，或者可能是另一种情况，那就是伪造。这一可能性出现在弗兰西斯·科波拉（Francis Ford Coppola）的电影《教父》中，它是根据马里奥·普佐（Mario Puzo）1969年的小说而拍摄的。影片以在一个商业区愉快的圣诞老人的场面作为开头，由于一个谋杀者的出现而被扰乱。这一场面为许许多多的模仿定下了调子，如果它不是完全新的话语，那么它就形成为互文关系的一种框架。它也用在取自于这一小说的电视系列片《纠察警戒线》中，《教父》使这一方式成为普遍的传统。最近，这一效果再次出现，它是以巴赫金的杂语式话语（见第一章第五部分）的方式出现的。罗伯特·巴特勒（Robert Butler）1997年的影片《骚乱》使这一东拉西扯的混合成

为持续的故事线。在这部影片中，至少有三种话语相混合：圣诞节，和平的意识与相互赠送礼物；精良的现代空中交通，包括对飞行的担心；一系列杀手的恐怖故事。在这一使人感到恐怖的影片中，圣诞节的装饰使观众想到这一混合的内在冲突。它们之中的差异不是敷衍地处理的，恰恰相反，它是在对人物进行描绘这一最突出的层面来进行的。当飞机乘务员卡尔，一个非洲裔美国人戴着圣诞老人的帽子与杀手相遇时，这一冲突强化了双方人为的虚假性。“圣诞节”成为意义发生变化的转换物。

涉及历史人物时，可能性要更大一些。由于我们对这样一个历史人物的特性更为确信，因而陌生的一面可以显示出来，并且将更易被接受：暴君的一时软弱；圣者受疑惑或被诱惑；革命者参加舞会。但是，由于参照系的存在，这里的可能性也是有限的。如果将成熟的拿破仑作为一个卑鄙可怜的家伙表现出来，就将产生一种非常可笑的效果：他将不再是拿破仑。神话和寓言人物以建立在我们参照系基础上的另一种方式而与某种预期模式相适。如果不毁坏正义女神的角色特征的话，她不可能做出不公正的决定。只有对那些知道这个人物通常是个盲人的人来说，睁着大眼的正义女神才会成问题。所有这些人物（由于其在一个参考系中的明显的位置，我们可以将其称之为参照性人物）根据我们通过别的来源而熟悉的那种模式行事，或者并不如此。我们所获得的他们的形象，在很大程度上由我们先前的知识以及所产生的期待与在叙述中人物的现实化之间的对照而决定。在这一点上，选择参照性人物就意味着选择这样一种对照。随之而来的确定，以及实现的程度，会是一个有趣的研究对象。

对于这样的研究还有另一个原因。由仅仅提到历史与神话人物所引起的期待对于读者也是一个圈套。除非不同于期待的偏离被大为强化，否则我们所倾向于注意的仅仅是那些我们已经知道

的东西。一个有趣的例子是索福克勒斯的《俄狄浦斯王》。由于弗洛伊德成功的精神分析学，我们都“知道”了俄狄浦斯。他就是那个与俄狄浦斯情结相关的男子。他杀了他的父亲，并对他的母亲充满情欲。而情况却确确实实不是那样。由于两个对立的原因，作为人物的俄狄浦斯并没有俄狄浦斯情结。第一，他所做的与之毫无相关之处：他并不知道他所杀的那个老人是他的父亲，所以他杀人的举动并不使他成为一个弑父者。他也不知道王后就是他的母亲。今天我们会说：这些人仅仅是他生物学上的父母；他实际上的父母是那个善良的牧羊人，而他的妻子则是那个抚养他的人。如果这一辩解不能让人信服的话，那么与之对立的另一个原因是：他没有俄狄浦斯情结，因为他是按照他的欲望去行动的，而俄狄浦斯情结的出现，确确实实地并不是由于那一欲望被压抑。如果这两个理由都不能使人信服，那是因为这个问题（索福克勒斯的《俄狄浦斯王》具有俄狄浦斯情结吗?）是“麦克佩斯夫人有几个孩子?”这类问题之一。人物并不具有潜意识，只有人才具有。精神分析批评并不，或者说不应该由诊断人物而构成，而应该在这样的层次上构成，即理解本文如何在接近潜意识的迷恋的层次上有效地向读者叙说。一般说来，回到关于神话人物的古代本文（这些神话人物曾提供我们以文化上的陈词滥调与偏见）是使人激动并有价值的。让我举出一个例证来加以说明。

*　　*　　*

那耳喀索斯（Narcissus）的神话传统上被附着于自恋（narcissism）这一精神分析的概念，这一概念已经具有其一般的意义，并往往在一种说教的方式上来运用。一个那耳喀索斯式的人是一个过分沉湎于自恋自爱、只对自己有兴趣的人。神话中的那

耳喀索斯由于未认清他自己而死去；他不能在镜中看出那是什么：一条在现实与虚幻之间的界限。对于他，产生了形象的色情效果这种预期的作用，但不是对他性格形成有重要影响的那种作用。在奥维德的《变形记》中，当他的母亲利瑞欧帕请教占卜人提瑞西阿斯，询问自己的儿子是否可以长寿时，他的回答是："如果他不知道他自己。"自我—理解（如果在心灵上它可能与智慧相涉）扼杀了"肉体的"、色欲的或者其他所可能的东西。

而在后来，相对立的情况也同样如此。奥维德描述了拒斥对肉体认知的那耳喀索斯致命的失败："他陷入与没有形体的映像之爱。"将形体的存在归之于仅仅是视觉的映像，或者，一如在这种情况下，是水，这样，他指责他自己。这一"死亡与映像"的故事是一个关于拒斥真实与自然肉体的故事。

预示出即将来临的殒没，奥维德的那耳喀索斯展示出即将出现的死后的状况：

> 他一动不动，脸上毫无表情，像大理石刻的帕洛斯的雕像。

他变得像一个符号——符号中的圣像符号——一个基本的构成主义的展现：人物是一个构成物，而不是一个人。

与通常的看法相反，那耳喀索斯在激赏他自己时并没有错："他赞赏让他值得赞赏的一切。"不像天真的现实主义所认为的，他的悲剧并不是由极度自爱所造成的："你在寻求并不存在的东西。"最后，他确实认识到了他是在爱他自己，他所时时承受的那种毫无希望的悲剧感毁灭了他，从而开始他逐渐枯萎走向死亡的过程。

我不指责他，或者在这一神话人物之后得名的自恋在道德上

的缺陷或形式上的失败，而是准备将奥维德的那耳喀索斯作为一个对那些将人物与人相混同的读者的寓言故事。

*　　*　　*

参照性人物比起别的人物具有更强的确定性。但是，实际上，每个人物从表现出来的那一刻起，就多少是可以预测的。每次提到人物的个性特征都包含着限制其他可能性的信息。以人称代词的方式提到一个人物就限制了其性别，随后在总体上又设定了一整套限定。他是不可能发现自己无意中怀孕的。她一般不会成为天主教的神父，或是强奸犯。这些限制也关系到人物所保持的行动元地位（见第三章）。就其传统地被确定的范围而言，这些限制随时都会变化。女性主义文学研究最早获得的启示之一便是揭示出在更为传统的文学中，妇女只能充当某些素材中的主人公，在这些素材中，追寻的目标是人物本身的特征（幸福、智慧），而不是一个具体客体需要经历一长段历程或在身体上备受磨难。这样，在第三章第三部分所讨论的问题，与这里所详细说明的人物问题就十分接近和彼此相关了。

当人物以“我”显示出来时，性别限制就不再适合，但在这种情况下可能就有其他限制。人物“我”就并不是通过空间距离来表示的，这种空间距离又包含着各种其他的限制。当人物被赋予名字时，这就不仅确定其性别（作为一条规则），而且还有其社会地位、籍贯，以及其他更多的东西。名字也可以是有目的的（motivated），可以与人物的某些特征发生联系。属于这一范围的不仅仅只是像拇指汤姆和白雪公主这样的名字。阿加莎·克里斯蒂的波罗特（Poirot）有一个珍珠型的头。玛普尔（Marple）小姐不只是个女人，而且未婚，这种状况包含着一系列习惯上与年长

的未婚女性联系在一起的固定品性：好盘根究底、大量的闲暇时间、牢靠、纯洁、天真，这些特性都是素材发展所需要的。事实上，由于小姐的称呼和名字玛普尔[1] 之间不可分割的联系——这也是把“小姐”看作一个合适名称的原因——这一人物是具有相当的参照性的。

人物肖像，即对人物外部特征的描绘，甚至更进一步限制了种种可能性。如果是一个年老的人物，那么其所做所为就不同于年轻人物。如果人物有吸引力，那么其生活方式就不同于毫无吸引力的或读者倾向于假定是毫无吸引力的人物。职业也在很大程度上决定着事件在其中发生或者从中取得意义的参照系。一个盖屋顶的人从屋顶上掉下来（左拉：《小酒店》)；如果不是死于某种肺病的话，一个矿工早晚也会陷入一个坍塌的矿井（《萌芽》)；一个士兵死在前线，或者被派到遥远的国家（海明威：《永别了，武器》)。所有这些确定因素都不是绝对不变的。职业、性别、外在因素，或个性怪癖被提及这一事实，制造出一种预期效果。故事可以满足这种预期效果，但也可以十分容易地使之落空。

类型（genre）在人物的可预测性上也起到作用。侦探小说一般必须找出一个谋杀者。但这种类型性的预期有时也会被打破。比方说，在舍瓦尔和瓦勒[2] 所写的《闭锁的房间》中，人物为另一桩犯罪而被捕，而秘密从未完全解开。类型所常发生的变化受到展示、满足与期待落空之间相互作用的影响。确定性越强，由涉及结果问题所产生的张力向人物是实现自身的确定性还是突破这种确定性这一问题所产生的张力的转变就越大。人物的可预

---

① 玛普尔（Marple）与英语中的 marplot 相近，后者在英语中有“好管闲事而破坏了计划的人”，“害人精”之意。

② 舍瓦尔（1935— ）、瓦勒（1926—1977）：夫妇二人均为瑞典记者和有革新精神的侦探小说作家。1968 年两个人同获“歇洛克·福尔摩斯奖”。

测性与读者的参照系密切相连，在这样的参照系中，人物看起来是“相适”的。但是，这一可预言性的效果也有赖于读者对于文学和他所阅读的书籍的态度。他是强烈地倾向于加以“填补”，还是任凭故事所左右？他是迅速地浏览，还是常常中断阅读以停下来思考一番？我在这里所提出的关于人物可预测性的信息只对其潜在的确定性提供线索。分析故事中可能的确定性出现的方式是很有意思的。我们后面将推断关于人物的特定细节与事件，或一系列事件有多方面的联系。用这一方式建立起来的联系与一致性和事先揭示的可预测性并不是一回事。可预测性使发现一致性更为容易，它有助于从丰富的信息中形成人物形象。但它并不是形象得以形成的惟一方式。我们可以在信息中区分出种种关系，在这一基础上，人物形象也可形成。

可预测性并不必然与悬而不决造成紧张关系。它可能被展开产生一种悬而不决的状况。在前面提到的影片《骚乱》中，连续的杀手雷·维渥尔被称为玩具熊杀手（Teddy Bear Killer）。他的作案方法就是在要将她们杀死以前给这些女人一个玩具熊。当他进入他女朋友的家并且给她一个玩具熊时，人们产生了他将要杀死她这样一种预期，但是，这一预期很快就消失了，因为警察进屋来逮捕了他。后来，当未被领航的波音747接近洛杉矶地区时，在飞机上已经造成了极大破坏的杀手给主人公特里·哈罗德一个玩具熊。这样，我们知道这是一个极为危险的时刻，对抗将会随之而来。只是由于特里是个英雄人物以及她与魔鬼般的杀手周旋的能力才拯救了她。确实，这种重复运用是一个产生，而不是减少悬而不决状况的有效的修辞工具。

内容建构

当人物首次出现时，我们对其所知不多。包含在第一次描述

中的特征并未完全被读者“攫住”。在叙述过程中，相关的特性以不同的方式经常重复，因而表现得越来越清晰。这样，重复就是人物形象建构的重要原则。只有当我们的注意力几次集中的时候，我们才会开始将比如弗里茨·冯·埃格特留意其他人的秃顶这一倾向视为这一人物的一个特征（《夜晚》）。只有这时我们才会意识到，这一特征也反复不断地出现于叙述本文的其他部分。

除重复外，资料的累积也在形象的构造过程中起着作用。特征的累积（accumulation）产生零散的事实的聚合，它们相互补充，然后形成一个整体：人物形象。在《夜晚》中，我们不仅注意到弗里茨留意于秃顶，而且还有着迷于其他衰微的迹象，像秋天、病痛、老年、死、时间。这些事实共同传达出人物的一幅清晰画面（在那些互不相干的资料在其中可能会是引人注目的，但却不会具有特别意义的领域内）。

此外，与其他人的关系也确定着人物的形象。人物对较早阶段自身的关系也属于这一范畴。这些关系可以分为相似（similarities）与对照（contrasts）。描述这些类型的语义模式仅仅是一种文化认知习惯的反映，它将在下一部分列出来。

最后，人物是会变化的。人物所经受的变化或转变，有时会改变人物的整个结构，就像在相互关系的分析中所显现的那样。一旦人物最为重要的特征被挑选出来，就较易于追踪转变，并将它清楚地描述出来。

重复、积聚、与其他人物的关系，以及转变，是共同作用以构造人物形象的四条不同原则。但是，只有当人物轮廓的内容大体上被充实时，它们的效果才能被描述。在叙述学分析中，这是一个贯穿始终的要素：在推测与证实之间的辩证往复。只有在后一个活动，即恰当的分析以开放的心态在相对于试探性的轮廓与模式的运用中得以形成时，本文才获得机会“谈论过去”，使我们

所假设、或希望看到被确认的东西变得更为复杂，甚至完全相反。

充实轮廓

我们怎么确定什么是我们暂且可以认为是人物实质性的特征，什么是次要的特征呢？一个办法是挑选出相关的语义轴（semantic axes）。语义轴具有成对的对立意义。这是一个典型的结构主义的原则，我近来已经对它感到有些不安。我之所以决定将它保持在这里，首先是由于对于人物分析所能提供的是如此之少；其次，可能更为重要的是由于它确实反映了大部分人的方式，因此，大部分读者也倾向于语义分类。所以，看来更好的是既描述出这一模式，同时也提出对它的批评，这样，就可表明它既可以具有标示、同时也具有损害的作用。

像"大"和"小"这样的特征就可以看作为相关的语义轴；另外如穷—富，男人—女人，善—恶，反动—进步也如此。相关语义轴的选择，包括在所提到的所有特征（通常是无计其数的）中，只集中于那些积极或消极地确定着最大限度的人物形象的轴上。在仅仅涉及少数几个或甚至一个人物的语义轴中，只有那些"强有力的"（显著的或特别的），或关系到重要事件的才得到分析。这种选择涉及分析者的意识形态观点，也显示出表现在故事中的意识形态立场，从而可以成为一种有力的批评工具。一旦挑选出适当的语义轴，它就可以起到揭示人物之间相似与对立的手段的作用。求助这一信息，我们可以确定人物所具有的禀赋（但是通过谁呢？通过故事或通过读者？这就留下了一个急迫的、继续带有"为什么"的问题）。一定的禀赋归属于某个社会或家庭的角色。在那样的情况下，确定就开始起作用。比如，人物是一个农夫和父亲。两种角色都强有力地确定他所具有的禀赋。在这样的情况下，没有人会对这一人物（在一部传统小说中）表现得

强壮、勤劳和严厉感到吃惊。强壮的对立面是（让我们眼下这么说）柔弱，勤劳的对立面是慵懒，严厉的对立面是柔顺。这些轴线的另一端可能由一个有着同样清楚的作用的人物来填充。如果农夫与他柔弱、有艺术才能的学生儿子形成对照，几乎不会有什么人会感到意外。按照偏见，年轻人是慵懒的。"柔顺"的禀赋则很难适用于儿子；他并不具备那样一种权力地位，使他可以在严厉与宽厚之间作出选择。这一端将为他的母亲所充实（这非她莫属）。如果我们现在试图汇集我们已为所有这几个人物抽取出来的一系列禀赋，那么我们就以下面这样的图表而告终，为了明了起见，这一图表已被大致勾勒出来：

人物禀赋

角色	力量	勤勉	柔顺
农夫/父亲	+	+	-
学生/儿子	-	-	ø
母亲	ø	ø	+

+ = 肯定端

- = 否定端

ø = 未标明

一系列人物画面所产生的这一结果，强有力地由社会与家庭的角色所确定。父亲不仅被描述为强壮，而且也是最强有力地被描述的人物。三项禀赋中的两项标明他为积极的，所有三者都适合于他。母亲依据其社会地位，起着较为次要的作用。她只由一项禀赋来标明，虽然是积极的。年轻人由两项标明，两项都是消极的。人物之间的相互关系马上就一目了然。用这种方式，被更为复杂地结构的系列人物也可以标示出来。

但作为思想结构，二元对立本身是成问题的。构建这样一种语义轴使其对象（比如说，一个特定的语义范围）服从于三个连续不断的逻辑运动，其中每一个都会加重其损害：对于两个中心，简化是极为丰富但也是一个无序的领域；这些中心的关联进入对立极；而这两者的等级关系则进入肯定项与否定项。

但是在这里，逻辑超过了这一思想结构。因为对立的逻辑中的否定性，其界定如果不是说无效的也是模糊不清的。它无法被明确地表示出来，从而无法关联起来，结果，就难于进行处理，变得放任无序（wild）。编年史家海登·怀特（Hayden White）在他对“野人”（wild man），即在城市控制之外具有野性特征的居民的早期现代荒诞的分析中（1978）揭示了这种逻辑。更为独特的，他称构成这一荒诞的基础为否定性逻辑，运用一个逻辑学中的说法“否定的卖弄的自我界定”，怀特写道：

> 它们［概念］既不作为暂时性的指示物（这就是说，进一步探究特定地区人类经验的假设）来对待，也不作为带有有限启发性的、想象人类世界所出现的可能方式的功用来对待。毋宁说，它们是符号的集合体，是变化所谈到的事物，这种变化是它们所支持的人类行为变化类型的反应。

怀特关于概念如何不在基于二项对立基础上来对待的这一否定阐释，对于那些怀疑论者（他们并不认可其弊端而一定要运用这一模式）提供了一个很好的劝告。

当我们分析哪些人物由特定语义轴标明时，我们可以通过运用上述这样的图表，建立起或强或弱地被标示的人物的等级系统。如果一系列人物由带有相同价值（积极或消极）的同样轴线所标明，那么他们可以被视为同义（synonymous）人物：带有相

同内涵的人物。这样，人物难以察觉的重叠就可以揭示出来。不过，人们不希望将自己限制在这样一种过于简单化的轴线二分法上。在每一项禀赋中确定程度（degree）和样式（modality）的差异是否明显，是有益的。程度可以将中轴标尺转变为移动标尺：非常强，相当强，不够强，较弱，弱。样式可以导致细微的区分：肯定，可能，或许，可能不。尤其是当同义人物已被发现，上述这些就意味着对描述模式一种有价值的提炼。

为进一步继续考察人物的内涵，我们可以检查存在于一系列特征间的联系。比如，一定性别是否与一定的意识形态立场相联系？在许多17、18世纪小说中，可以看出男性与军界意识形态之间的清晰联系。而在同一资料体中，女性与和平主义者的态度之间并无系统的联系，尽管有时也可能存在（比如科内勒的戏剧《贺拉斯》）。如果没有的话，在女性人物中，就没有标示出战争主义者—和平主义者的轴线。对此，就出现了这样一个问题，某一人物或一组人物（如一种角色的所有个体）并不由某一轴线所标明这一事实是否具有任何意义。照我看来，它不必是意味深长的，但也不一定是毫无意义的。如果在17世纪小说中，妇女没有明确表示出支持或反对战争的立场，这肯定可以被看作是具有意义的：它表明了她们（缺乏）社会地位的某些信息。这样一种带有思想意识陷阱的二元对立的立场也帮助我们注意思想意识的立场。

人物不仅显示出与其他人物的相似，也显示出区别。在人物与境遇、环境之间常常存在着联系。最后，一如第三章所表明的，已经获得的人物描写可以与对其在事件系列中所发挥的功能的分析进行对照。人物完成了哪几种行动，在素材中起到什么作用？这一对照可以产生关系到素材的故事结构的信息。由于某一事件的存在，人物形成过程中可能会发生变化，不同人物之间的内在联系可能会改变。反过来，人物性格的变更可能也会影响事

件，并决定素材的结果。

信息来源

下一个有关故事的问题是：我们如何获得关于人物的信息？人物特征或者由人物本身清楚地提到，或者我们从其行动推导出来。实际上，当信息由人物直接给予时，我们就涉及限定（qualification）。对此有种种可能。如果人物谈到或谈论它自身，它就在实践自我分析。我们不能肯定它正确地判断自我，文学上显示出许多像靠不住的、骗人的、粗糙的、不适当的、精神紊乱的自我分析的情形。特别适于这一限定方式的文学类型是带有明显自传性的作品：日记、忏悔录、自传小说。在《泄密的心》中，爱伦·坡让他的人物解释为什么他不是癫狂的人，尽管他已经杀了人，这些表白清楚地表明（由于其否认），他的癫狂确实存在。一个人物可以向其他人谈论自己。它通常会得到回答。这样，限定在这种情况下就源于不同渠道，成为多重的了。如果一个人物谈到某些关于另一个人物的情况，这可能会、也可能不会导致对立。议论中的人物可以或可以不出现。如果出现的话，它可以做出反应，肯定或否定所说的信息。如果不出现的话，它也许知道，也许不知道人们是怎样看待它的。第三种明确限定的可能性在于素材之外的第三者：叙述者叙述人物。这一叙述者也可能是一个可靠的或不可靠的审判官。比方说，把狄更斯的《董贝父子》中的董贝，描述为一个完全庄重正派的人的第三者是不可靠的。有时，这种描述包含着十分明显的反讽。

当人物通过其行动被表现时，我们可以从这些特定的暗含的限定中来进行推论。这种暗含的、间接的限定可以称为功能限定（qualification by function）。在确定这样一种限定时，读者的参照系是十分关键的要素。比如，一个逃亡者被限定为一个和平主义

者或一个懦夫。一个参加放荡的舞会的革命者成了一名享乐主义者或伪君子。而且，一个人物可以对另一个人物做某些事情，来限定它，或引诱它去限定自我。撕下一个谋杀者假面具的侦探将那一人物限定为谋杀者。在那种情况下，限定是显而易见的。但是，在最终的逮捕出现以前，这位侦探可以将他的牺牲品诱入圈套，这样后者就将自己限定为谋杀者。他也可以一言不发，拿枪对准他的胸膛，制造出某种迹象，直接将他限定为谋杀者。

如果我们现在还同时涉及种种频率的可能性，那么进一步的区分就可产生。每一种限定总是持续的，因此，频率的可能性就被限于两种。贯穿在行动中的隐含描述可以被分离成为潜在的行动（计划）与实现的行动。

扼要说来，第一类与第二类信息来源的区别在于前者导致明确的限定，后者则导致隐含的限定。明确的限定比起隐含的来更为明了。但是那种明了不见得是可靠的。隐含的、间接的限定可以由不同的读者作不同的解释，就像对前述那个逃亡者可作不同解释一样。但是，隐含的限定也可以提供作为揭露谎言和泄露秘密的一种手段。

在考察信息来源的这一基础上，可以建立起一种区分，根据人物被限定时的强调程度，对人物进行分类。限定的方式越多，次数越频繁，它所得到的强调就越多。可以完成一种与标示人物的语义轴数量的结合，也就是人物的分类，这种结合比现行基于圆形人物与扁平人物的分类多少更合理与更精细。

主人公问题

在文学研究的初始阶段，我们往往涉及故事的主人公(hero)。谁是主人公？这个问题常被提出。许许多多成问题的特征已经加到它们身上，所以最好还是将之置于一旁。有时，有的

人试图界定主人公这一术语，但这些努力并未导致特别具体的结果。读者鉴别主人公的能力被提出来作为一个标准。但是，这在许多情况下往往会因读者的不同而不同。被提出来的还有另一个标准：主人公从读者那里所获取的道德认可的程度。但这也因每个读者的不同而不同。在二元对立原则的基础上，我将在这里探寻这种阅读行为的隐含性，而不是从一个由于种种误解而支撑它存在的术语中脱身。如果我们相信许多聪明人所写就的东西，文学史提供了看来满足这一道德要求的主人公的发展例证。

19 世纪的主人公是在艰难冷酷的社会中生存，或试图这样做但却失败的人物。存在主义的主人公是反资产阶级并作出政治承诺的。提出有关主人公的身份问题可能并不适宜，但它们还是常常被提出来，以至于提出一些供决断用的参考准则的企图获得了合理性。已经有人尝试更加清楚地界定术语本身，办法是提出一系列准则，根据这些准则主人公可以被否认，或读者的直觉选择可以得到解释。我将要简要地提到这些准则。有时，主人公在许多方面也可与主体同样看待（见第三章）。

但是有时可能会有一些更为平常的方式，比如带有头衔的名字的吸引力。如果主人公的头衔或其称呼无法证实一个决断时，我们可以看看任何一个人物是否可以下列方式将自身与其他人物区分开来：

限定：关于外貌、精神，动机，过去的多方面信息

配置：主人公在故事中经常出现，其出场在素材中的许多重要时刻被感觉到

独立性：主人公可以单独出现，或者进行独白

功能：某些行动是主人公独有的：达成协定，战胜对手，揭露叛徒等

关系：他或她保持着与最大数量的人物的关系

然而，与已证明为合理的相比较，“主人公”包含着更多确定的语义学意义。在主动的、成功的主人公，作为牺牲者的主人公与被动的反主人公（索尔·贝娄《抓住时日》中的托米·威尔海姆）之间应该作出区分。作为牺牲者的主人公将遇到对手，但无法战胜他们。反主人公很难通过功能使其有别于他人，因为是被动的。不过，他或她将会符合所有其他四条准则。

如果仅仅就概念本身的内涵来说，主人公问题具有意识形态上的关系。很明显，在大多数叙述本文中，女主人公显示出不同于男主人公，黑人主人公显示出不同于白人主人公的特征。怀疑对主人公以及归属于他或她的特征的选择表现出意识形态立场，这是不忽视主人公问题而对之进行研究的一个理由。

六、从地点到空间

与人物一样，几乎没有什么源于叙述本文理论的概念像空间（space）这一概念那样不言自明，却又十分含混不清。只有少量的理论著作曾对此进行过研究。在这里，“空间”是作为仅可独特地进行分析的自成一元的范畴来看待的。空间概念夹在聚焦（其中空间表现是特定情况下的方式）与地点（素材要素的一个范畴）之间。很明显，它也是我在这一修订版中所增加的部分的一个重要方面，即视觉性与叙述，虽然空间不能与视觉混为一谈。

地点与空间

在第三章，我将讨论作为素材成分的场所或地点。在这里这一术语指的是行为者所处和事件所发生的地理位置。场所的对照和它们之间的界线被视为强调素材的意义、甚至确定其意义的主要方式。一般说来，地点可以标示出来，就像城市或河流的地理

位置可以在地图上表示出来一样。地点概念关系到物理和数学上可以测量的空间形态。当然，在小说中，这些地点并不像它们在现实中那样确实存在着。但是我们的想象能力支配着它们包括在素材中。

故事由素材的描述方式所确定。在这一过程中，地点与特定的感知点相关联。根据其感知而着眼的那些地点称为空间。这一感知点可以是一个人物，他位于一个空间中，观察它，对它作出反应。一个无名的感知点也可以支配某些地点的描述。这一区别可以产生空间描述的类型学。有关隐藏在每一描述后面的各种感知点的总体性问题将在后面加以讨论。

空间方面与感知

在故事中，空间是与“生活”在其中的人物联系在一起的，空间的首要方面就在于人物所产生的意识在空间中表现的方式。空间感知中特别包括三种感觉：视觉、听觉和触觉。所有这三者都可以导致故事中空间的描述。通常，形状、颜色、大小总是通过特殊的视角由视觉接受。声音可以对空间描述做出贡献，虽然是在较小程度上。如果一个人物听到一阵很低的声音，那可能仍距说话者一段相当的距离。如果可以一字一句地听清说话的内容，那么它的位置就要近得多，比如同一间屋，或一道薄薄的帐幕之后。在远处教堂的钟声增大了空间；突然听到的一阵耳语表明低声说话的人就在附近。此外，还有触觉。触觉作用通常很少具有空间意义。触摸显示出一种邻接。如果一个人物觉得四面是墙，那么他就被幽闭在一个很小的空间，触觉作用常常运用在故事中用以表明对象的物质材料。嗅觉可以增加空间特征的表现，但对空间经验并无影响。味觉在这一环境中则是不相关的。

借助这三种官能感觉，可以指明人物与空间之间的两类关

系。人物位于其中的空间，或正好不位于其中的空间，可被看作为一个结构。空间得以充实的方式也可被指出。人物可以位于一个他感到安全的空间，而早些时候在这个空间外面，他却感觉不安全。

①他在黑暗的森林里穿行了四个小时。突然，看到了一线灯光。他急忙朝屋子奔去，在门上敲了几下。过了一会儿，他松了一口气，随手关上了门。

在这个例子中，内部与外部空间都起到了一种结构作用。它们的对立赋予双方各自的意义。

这些意义并不是固定不变的。内部空间也可被感觉为不安全，但多少带有不同的意义。比如说，内部空间可以被感觉为一个幽闭之所，而外部空间则象征自由和随之而来的安全。

②他松了一口气，即刻关上了门。终于自由了！

在上述两个例子中，结构都具有很强的符号功用。当然，情况远非必定如此。但是在文化上，它常常是这样，而且，确定这一框架的界线可以赋予很强的意义性质。叙述可以赞成或支持那一意义，反对或改变它，或者对置身其间的人物产生着不同方式的影响。叙述也常常培养一种对空间侵入的恐惧，因为它导致毁灭。在埃梅切塔[①]的《强奸沙维》中，讲述了将要发生的强奸的受害者、未来的沙维女酋长打扫强奸者的小屋的门口，作为一

① 埃梅切塔（Buchi Emecheta，1944— ）：生于尼日利亚，非洲女社会学家、诗人、作家。

种后者受尊敬的符号。这一符号当然是错认了一种卑微状况的符号。那个男人将这个姑娘当作女仆，肆意强奸她，显示出种族主义、古典崇拜以及性暴力如何无法摆脱地纠缠在一起。如果埃梅切塔的寓言是以不幸作为结束的话，那是因为误解，即男人对女人的误解，"患白化病的人"（小说中沙维人第一次看到白人时给他们的名字）对黑人文化的误解成为行为习惯的基础。那年轻姑娘打扫门前的台阶——那个男人的空间与外在世界之间的界线——显示出一种深表敬意的行为，但是：

> 不到十分钟，让耶扑到她身上，损害了沙维未来的女酋长、整个沙维的代表。对他来说，沙维人不过是未开化的人，而阿尤寇不过是个伺候人的姑娘。虽然她挣扎、叫喊、乞求，她所有的反抗和请求对他来说都是毫无意义的，她的反抗强化了他在索那遭到的复仇。

沙维的空间，一个受到森林（它成为一个参照的框架）保护的外部世界被白人所强奸，恰如公主被强奸一样。正如通常所表现的那样，女人被强奸在隐喻上与侵略与空间的毁灭相联系。

空间的填充由那一空间中可找到的物体所决定。物体具有空间状态。它们以其形状、大小、颜色确定着房间的空间效果。一个杂乱无章的房间总是要显得小一些，而一间稀稀疏疏地放着家具的房间显得比它实际的面积要大一些。奇怪的是，一间空房看起来却要小一些。这种感觉效果并不附着有固定的意义，而具有文化上的特殊性。西方人把空间看作一种挑战：它必须要加以填充，但是如何填呢？而有人告诉我，日本人将一个空房间看作为有无限多种可能的储藏地。这一阐释的差异导致了内部装饰的不同传统。物体在空间被安排的方式以及物体的形状也可以影响对

那一空间的感知。在某些故事中，一个或多个物体有时被详细描述。在另一些故事中，空间会以一种含混不明的方式描述出来。

内容与功能

空间方面的语义内容可以像人物的语义内容那样建立起来。这里，我们也发现确定、重复、积聚和转变的初步结合，以及不同空间之间的相互关系。

在读者参照系的基础上，确定再次得以完成。当某一件事发生于都柏林时，这将意味着，所产生的结果对那些十分熟悉这一城市的读者和对仅仅知道都柏林是一座大城市的读者是截然不同的。都柏林的一个贫穷街区中一座住所里的令人窒息的气氛在乔伊斯的《一个青年艺术家的画像》中得到详尽的描述。那些十分熟悉这一氛围的人将立刻就能看到多得多的东西，对于他们来说，“在厨房里”、“在起居间”等符号将唤起更多的精确形象。

在这里，确定也是根据特征的一般适应性起作用的。一个大城市具有与每个大城市相同的一系列特征。这也适应于乡镇、村庄、街道、房屋以及每个一般的种类。对一个空间的描述越精确，在一般性中所增加的独特性就越多，一般性也因此而变得较不显眼。但是，一般的特征从未停止起作用。只有通过一般特征才有可能产生一种完整的形象。

空间在故事中以两种方式起作用。一方面它只是一个结构，一个行动的地点。在这样一个容积之内，一个详略程度不等的描述将产生那一空间的具象与抽象程度不同的画面。空间也可以完全留在背景中。不过，在许多情况下，空间常被“主题化”：自身就成为描述的对象本身。这样，空间就成为一个“行动着的地点”（acting place），而非“行为的地点”（the place of action）。它影响到素材，而素材成为空间描述的附属。“这件事发生在这儿”

这一事实与“事情在这里的存在方式”一样重要，后者使这些事件得以发生。在这两种情况下，在结构空间与主题化的空间的范围内，空间可以静态地（steadily）或动态地（dynamically）起作用。静态空间是一个主题化或非主题化的固定的结构，事件在其中发生。一个起动态作用的空间是一个容许人物行动的要素。人物行走，因而需要一条道路；人物旅行，因而需要一个大的空间：乡村、海洋、天空。童话中的主人公得穿过黑暗的森林以证明其胆量，因而就有了森林。那一空间并不是作为一个固定的结构呈现出来，而是一次迁移，可以大规模地变动。从一列高速行驶的列车上，旅行者无法单独看清一棵棵树木，而只看到长长的模糊不清的线。普鲁斯特有一些十分高超的片段，在其中细致地揭示出速度如何改变观察，从而改变空间存在的方式，或者是一只鸟如何从根本上改变了空间的状况。空间正是因为这一原因而被标明为旅行者在其中移动的空间。用不同的话来说，某种意义上，叙事文中的旅行者总是一个旅行的寓言，而这种旅行是叙事文在进行的。

在策略上，人物的运动可以构成从一个空间到另一个空间的过渡。一个空间常常成为另一个空间的对立面。比如，旅行者从否定的空间来到肯定的空间，这一空间无需成为那一行动的目标。后者可以具有完全不同的目的，其空间表示出离开与到达之间的重要或不重要的间歇，这一空间的穿越或者困难或者容易。

朝一个目的地行进的人物不一定总到达另一空间。在许多旅行故事中，行动本身就是目的。它渴望产生一种变化、解脱、内省、智慧或知识。同时它也倾向于一种性别的特殊性：在传统的性别中，男人旅行，而女人呆在家里。结果，史诗文学的发展与男人关系密切，而抒情文学的发展则与女性更为密切地联系在一起。这并不是说叙事作品是一种男性的模式。这里不存在从史诗

到小说直接确定的界线，小说作为女性文学出现的情况也是存在的。在这方面，近来史诗所出现的在后殖民时期的复兴，对于性别发展的任何决定性假设提出了极大的挑战。史诗已经倾向于较少与显赫的、神话般征服的过去联系在一起，而更多的是与抵抗这种征服以及重新赋予先前的殖民地“出现”新的生命和活力的尝试：给被占领的空间提供确认他们自身归属于它的素材。这样，空间就变为记忆的场所（见“聚焦”部分）。

如果缺乏这样一种实践目的，即便是潜在地缺乏，毫无目的的行动就只简单地起到空间描述的作用。行动可以是循环式的，人物再度回到其自身原先的出发点。这样，空间就被描述为一个迷宫，一种不安全，一种幽闭之所。就被显示出的人物而论，空间如何为人物所经历的问题比起概括出的一般回答更为重要。

与其他成分的关系

之所以出现故事层次上各成分间的关系，是由于它们的组合与表现方式。如果我们考虑到一些著名的定型的组合的话，空间与事件之间的关系就会变得一清二楚，这些组合方式有：月光下阳台上的爱情，高山之巅好高骛远的幻想，小旅馆内的幽会，废墟中幽灵的出现，咖啡馆里的吵闹。在中世纪文学中，爱情场面常常发生在一个特殊的空间，与事件十分贴合，这就是所谓locus amoems[①]，由一块草地，一棵树和一条流动的小溪组成。这样一种固定的组合称为场地（topos）。在后期的文学中，也出现了某些特定的组合，它们有时成为一个作家、有时成为一种运动、有时甚至成为一部小说的特色。当然，期待一个清楚地标示的空间起一个适当事件的结构作用，也可能会落空。

---

① 拉丁文，意为“迷人的地方”。

在自然主义小说中，似乎可以找寻空间与人物之间关系的最为明显的例证，因为它主张刻画环境对人的影响。一个人的住所尤其与其性格特征、生活方式和可能发生的事相联系。在这个意义上，乔伊斯的《一个青年艺术家的画像》也可被看作是自然主义的。斯蒂芬·代达罗斯明显的是穷困环境下的产物。他的生活方式，他的可怜的饮食，他那因虱子而不停的抓挠，他的家庭不断地与更落魄的人为邻，全都与他所生活的空间完全吻合。人物所处的空间位置在一定时候常常影响到他们的情绪。一个高高在上的空间，有时也使得情绪高涨，人物因而志得意满（司汤达）。如果人物碰巧并不处在高高在上的空间，却又十分看重它，或者以某种别的方式相遭际，那么这种空间就会因其可望而不可即而使人物沮丧（卡夫卡：《城堡》）。

*　　　*　　　*

在头一个形象中，你看到身后有一个姑娘。她走在一个荒漠的海滩上。她两眼朝下，脚在湿润的沙地上轻轻地擦着水，孤独的背影显示着忧愁。她将自己完全封闭起来，孤立无助。一个画外男人的声音解释着她所发生的事。当海滩上的姑娘逐渐淡出后，我们看到一张有主见但又温和的脸，这是一个美国治疗专家。他解释了受到虐待的儿童如何不敢说话，担心不被人相信。身体语言是他们惟一的表达方式。然后，在第三个形象中，主角本身，现在是一个女人，平静地、满怀聪慧地解释了她的情况："那时我大约只有 15 岁，我太想死了。"然后你看到她回到了海滩上。接着，以一种不同的声音，她读着一封信："对，我确实被强奸了。那又怎样呢？"签名是：一个女子（The Lady）。

这是一部获奖的纪实性影片《否认》的开头，讲述的是一个

叫布里奇特的30岁女人的故事。它的纪实性在于它显示出多种个性的综合病症的现象：不同的个性从自我保护中分裂出来。那个女子（The Lady）就是这样一个“变体”：一个坚忍而又受到很好教养的女子，她接近布里奇特的母亲，并试图在布里奇特混乱的生活中产生某些秩序。

聪明而楚楚动人的、漂亮而勇敢的布里奇特带着各种各样的表现在我们面前出现，每一个都有其空间。一个被迫的清扫工，被这个女人（The Lady）呼来唤去，每逢单日她必须清扫她的单元房；拿上一条湿毛巾，请别骗人。我们只是在那受到限制的、过于整洁有序而又高雅的单元房里看到她。在布里奇特只有12岁时那个女人（The Lady）浮现出来，要“使事情多少有所控制”。那个女人不喜欢混乱无序，而布里奇特的生活却一直处于混乱无序的危险中。那个女人坐在乌得勒支大教堂回廊的石墙上。小姑娘则前前后后摇摆着，双手藏在袖子里，“因为我不喜欢手，手是危险的”，她在院子里玩耍。沉默不语的海滩姑娘走进沙水之间空无一人的海滩，因为她不喜欢人。那个坚忍的女子，孩子气地穿着一件皮夹克，她像一个教练，鼓励其他人以难以置信的努力坚持下去。那个坚忍的女子出现在喧闹的酒吧、弹子球房、火车站里；她是惟一一个可能旅行的人。整个一组专家全都离不开那个沉重的负担：性暴力的折磨。空间与“变体”之间的平稳关系就是这个姑娘可以夸口说出显示其平稳性的所有东西。无视那一关系可能就会否认这部影片如何能够满足我们得以进入其中的叙述的要求。

* * *

时间与空间之间的关系对于叙述节奏是很重要的。当空间被

广泛描述时，时间次序的中断就不可避免，除非对于空间的感知逐渐发生（及时地），并因此而能被看作事件。当一个人物进入教堂游览，教堂内部在他游览“期间”被描绘出来，这就没有中断。空间的显示总是持续的（这是概括的一种极端情况）。毕竟，总要涉及一个持久的客体。在这个意义上，时间顺序总是因空间显示而被破坏。而且，有关空间的信息常常重复，以强调结构的稳定性，以便与发生在其中的事件的变易性相对。所有这些时空关系都属于本章第二和第三部分所讨论的范畴。

信息

最后，我们略谈一谈有关空间信息的提供方式。如前所述，空间对于人物所完成的每一个行动都潜在地是必不可少的。如果人物正骑着自行车，我们知道那是在室外一条路上。人物如果睡觉，我们知道是在床上。实际上，如果再增加一些酣睡的信息，那我们就可以认定床是温暖而舒适的。

有多种明确地描述空间信息的方式。有时，一个无细节的简短表示就足够了：

> ③到家后，约翰叹了口气，把购物袋放下。
>
> ④一关上门，约翰就把购物袋放在衣帽架下。

在例③中，空间的标志是最低限度的；我们只知道约翰又一次在室内，在他自己的家中。先前对那个屋子的描述，将确定我们是否可以或详或略地看到他所处的这一空间的状况。在例④中，我们知道得更多一些，虽然所指明的也相当简略。我们知道，在西欧房屋的楼层背景里，他是在厅里，并没有，比方说，直接朝厨房走去。所以，他可能是从前门进来的。

当单独的叙述部分仅仅致力于空间信息的描述时，我们称其为描写（description）。这样，空间就不是简单地被附带提及，而是成为明确的描述对象。

> 我经过一个楼梯平台，走进他说的那个房间。那里也是不见一线天光，屋子里空气混浊，一股味儿叫人喘不过气来。潮湿的旧式壁炉里刚刚生了火，看上去是熄灭的份儿多，旺起来的份儿少。弥漫在屋子里迟迟不散的烟，看起来真比清新的空气还冷——很像我们沼地里的雾。高高的壁炉架上点着几支阴森森的蜡烛，把屋里映照得影影绰绰——如果用词再贴切一些，应当说是几支蜡烛影影绰绰地搅动了满屋子的黑暗。屋子很大，多半从前一度也很堂皇，只可惜如今已非复昔日，屋里纵然还有几件物件还依稀可辨，哪一件不是霉尘满布，眼看就要变成破烂。最惹眼的是一张铺着桌布的长桌，仿佛盛宴刚要开始，忽然举宅上下，满屋钟表，都统统停住不动了。桌布中央放着一件类似装饰品的玩意儿，结满了蛛丝，根本看不清它的本来面目。我还记得，我当时仿佛觉得那玩意儿像一个黑蘑菇，在泛黄的桌布上愈长愈大。顺着长长的桌布望去，看见一些腿上长满斑纹、身上花花点点的蜘蛛都以这里为家，纷纷奔进奔出，好像蜘蛛界发生了什么了不得的大事似的。[1]

这一描写是与人物的感知连在一起的：它的详尽描述是因人物头一次进入这个空间这一事实而引发的。这样，这个孩子就觉得新

① 狄更斯：《远大前程》，译文引自上海译文出版社 1979 年版，王科一译，第 100 页。

奇，从而注意到每个细节；同时，他也作判断，这在第二句中表现出来。这些描写的诸方面（感知点、动机以及感受与判断之间的关系），将在本章后面讨论。现在重要的是注意，在这个片断中，空间被清楚明确地描绘出来，仿佛一个独立成分一样。在某些现实主义小说中，对空间的描写是以极为精确的方式进行的。在这样的描写中，重要的是真实性要清晰可见：空间必须类似于真实的世界，这样，发生在其中的事件才是说得通的。

最后，一个空间可以被清楚地指明，这不是由于在其中发生的行动，而是由于以它完成的行动。像“我们撞进树里”（《让人十分伤心的事儿》）就属于这种表现类型。如果空间如此狭小，人们确实会夸张和不夸张地走进墙去。其他的例子还有如爬过栅栏，逃离监狱，关住某人，隐藏某物，开出通过丛林的通道，飞上天堂，下地狱等。空间信息的效果并不仅仅由它所传达的方式所决定。空间的描述距离也可以影响到它出现的图像。如果空间从很远以外描写，那么通常产生的是一个没有细节的作为整体的一般观察。相反，如果空间从近处描述，那就会以详尽的方式得到呈现，但缺乏总体观察。

提供给读者的人物形象和空间图像，最终都由人物与空间被观察的方式所决定，这样，“谁在看？”这一问题就成为要研究的一个重要方面。

七、聚焦

背景

不言自明的是，事件无论何时被描述，总是要从一定的“视觉”范围内描述出来。要挑选一个观察点，即看事情的一定方式，一定的角度，无论所涉及的是“真实”的历史事实，还是虚

构的事件。要想给予事实以一幅“客观”图画是可能的。那又意味着什么呢？意味着试图只表现所看到的，或以某种别的方式感受到的东西。所有说明都被避开，隐含的解释也被避免。然而，感知是一个心理过程、强烈地取决于感知主体的状况；如果仅仅涉及量度范围的话，一个小孩子看到的事情完全不同于成人。人们对于所看到的东西的熟悉程度也影响到感知。当埃维梅特讽喻性地描绘的沙维的聚居者第一次看到白人时，他们看到的是患白化病的人：皮肤有缺陷的普通黑人。

感知有赖于众多的因素，力求客观性是毫无意义的。在这里我们仅仅指出其中的一些因素：一个人对于感知客体的位置、光线、距离、先前的知识，对于客体的精神心理态度等，所有这些以及其他众多因素影响着一个人形成并传达给他人的图像。在故事中，素材成分常常以一定的方式表现出来。我们面对的是对素材的视觉。这一视觉是怎样的，它从何而来？这正是我们要在这一部分讨论的问题。我将把所呈现出来的诸成分与视觉（通过这一视觉这些成分被呈现出来）之间的关系称为聚焦（focalization）。这样，聚焦就是视觉与被“看见”被感知的东西之间的关系。通过运用这一术语，我希望使自己从这一领域内流行的一系列术语中摆脱出来，其原因一如下述。

叙述理论，正如在20世纪的发展过程中所表现的那样，对于这里所提到的概念提供了种种术语。最为常见的是视点（point of view）或叙述视角（narrative perspective）。还有叙述情境、叙述视点、叙述方式等等。一些“叙述视点”类型学（阐述的详略程度不同），也已得到创立，我将把其中最著名的部分收入本书的书目提要中。所有这些类型学都已证明多少是有益的。不过，它们都在一点上显得含混不清，这就是它们没有对视觉（通过它诸成分被表现出来）与表现那一视觉的声音的本体之间作出明确区

分。说得更简单些，就是没有对谁看与谁说作区分。不过，不论在小说中，还是在现实中，一个人完全可能表达另一个人所看到的东西。这种情况是语言的一个关键特征，并在所有时候都会发生。当这两个不同的行为者未加区分时，就难以恰当地描述本文（在其中某些东西被观察——与这种观察被叙述）的技巧。这些类型学的含混有时可能会导致不合理的表述与分类。有人认为亨利·詹姆斯《大使》中的斯特雷德是在“讲述他自己的故事”，而小说却以“第三人称”写成，这就像认为下面这个句子：

①伊丽莎白看到他躺在那儿，脸色苍白，想得出神。

从逗号往后是由伊丽莎白这一人物叙述的一样荒谬，这就意味着那是由她所讲的。这个句子所做的就是清楚地表现出伊丽莎白的视觉：毕竟，她确实看到他躺下。

如果我们从这一视点来考虑流行的术语，那么只有视角显得足够清楚。它既包括感知点的物质方面，也包括精神心理方面。它不包括正在完成叙述行动的行为者，并且也不应该如此。然而，由于两方面的原因，我宁愿使用聚焦（focalization）这一术语，尽管人们对采用不必要的新术语而提出的异议是有道理的。第一个原因涉及传统。虽然“视角”一词确切地反映出在这里的含义，但在叙述理论传统中它既表示叙述者，也表示视觉。这一含混已经影响到这个词的特定意义。我也发现在艺术史上它的运用与在文学上的运用如此不同，以至于难于将它保持在视觉形象所适用的理论中。

对这一术语还有一个更为实用的反对意见。没有一个出自于“视角”（perspective）的名词可以表明动作的主体；动词“to perspectivize”（透视）也并不常用。在这样一个与主体相关的理论

中，为了在故事中描述聚焦，我们必须具有从中主体和动词可以源于其中的术语。上述两个论据足以说明我为一个并不完全陌生的概念选择一个新术语的合理性。聚焦也提供了一系列额外的、略为次要的优越之处。它是个像有技术性的术语，源自于摄影与电影；其技术性因此而得到强化。由于任何呈现的“视觉”可以具有强烈的操纵作用，因而难以与感情相分离，不仅难以与属于聚焦者和人物的感情，也难以与属于读者的感情相分离，而一个技巧性术语将帮助我们把注意力集中在这种操纵方式的技巧性方面。“技巧性”只是另一种工具，但是一种策略上很有帮助的工具。

聚焦者

在印度南部的历史名城默哈巴利布勒姆，有一座据称是世界上最大的浅浮雕，那就是7世纪的“阿周那[①]的忏悔”。在浮雕上部的左方，智者阿周那被雕刻呈瑜伽姿势。下部右方站着一只猫。围绕着猫有一群老鼠。老鼠在发笑（见图6）。这是一幅十分奇特的图像。除非观者对这些符号作出这样一种解释：阿周那以瑜伽姿势站立，正在默想着赢得主神湿婆的好感。被这种绝对恬然宁静的美所感动的猫模仿阿周那。眼下老鼠意识到它们是没有危险的，因而笑了。没有这一解释，浮雕的各部分之间就没有什么联系。经这一解释，各部分形成了一个合乎逻辑的叙述。

这一图画的画面显得十分好笑。这种滑稽的效果由画面的叙述性所引起。观者将浮雕视为一个整体，其内容包括一种时间序列。首先，阿周那采取了瑜伽姿势。然后，猫模仿他。此后，老鼠开始笑了。这三个序列事件在一条因果链上合乎逻辑地相互关

① 阿周那：印度叙事诗《摩诃婆罗多》中的主人公般度族五兄弟之一。

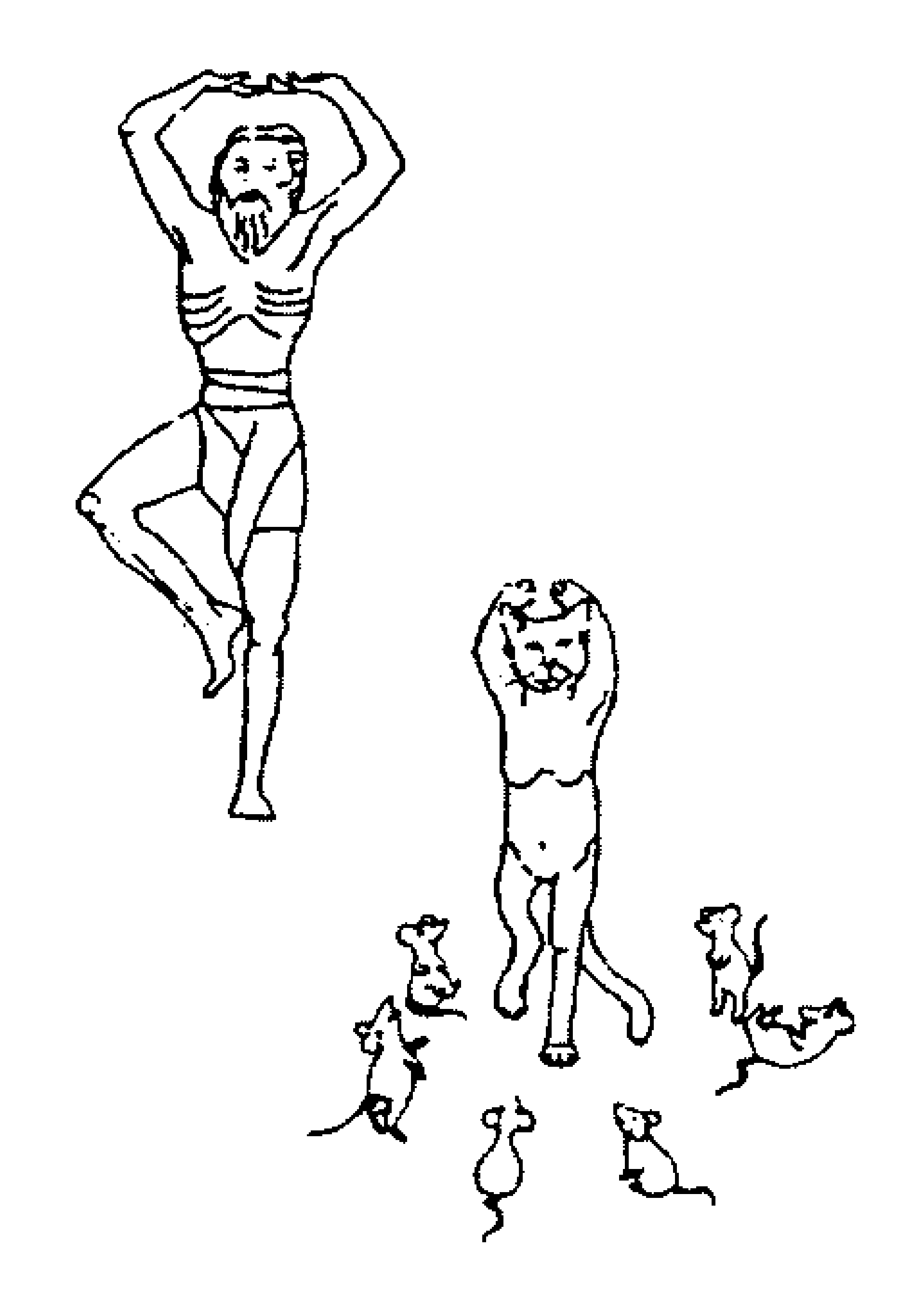


图6

联着。根据我所了解的每一界说，它就意味着素材。

但还不止这些。这些事件不仅处于一个时间序列，还具有一种合乎逻辑的因果关系。它们只能通过行为者的符号学行为而发生。滑稽的效果只有在这一特殊中介被分析时才能得到解释。我们之所以发笑是由于我们可以辨识老鼠的活动。如果我们见其所见，就会意识到，一只沉思默想的猫是一个矛盾点；猫是获猎的，只有有智慧的人才深思默想。如将这一事件链反过来，凭感知我们也能获得下面的解释。猫引起了它要负责的事件，因为它曾看到阿周那做某件事。这一感知链也能运行。智者什么也没有

看到，因为他完全沉浸于沉思默想中；猫看到过阿周那，而现在对周围世界一无所见；老鼠看到猫和阿周那。这就是它们何以知道自己是安全的（另一个解释是猫在模仿；这并未动摇我的陈述，而只是增加了对于素材的悬念成分）。老鼠也正是由于这一事实，即发现模仿是一件可笑的事而笑。观众看到的则更多。他看到老鼠、猫和智者。他笑猫，他带着同感笑老鼠，它们的快活可比作一个成功的无赖所感觉的那种快活。

这一例子将聚焦理论相当清楚地揭示出来。附带地它也提出叙述学的概念在未吸收语言形象的情况下如何与视觉叙述分析相关联。我们可以将这幅浮雕的画面视为一个（视觉）符号。这一符号的诸成分，站着的阿周那，站着的猫，发笑的老鼠，相互之间只具有空间关系。素材诸成分——取瑜伽姿势的阿周那，取瑜伽姿势的猫，发笑的老鼠——并不形成其自身的合乎逻辑的关联意义。符号（浮雕）与其内容（素材）之间的关系，只能通过一个处于中间层次的中介，即对于事件的“观察”而建立起来。猫看着阿周那。老鼠看猫。观众看着注视着猫的老鼠，老鼠看着曾经看到过阿周那的猫。观众看到老鼠是对的。每一个感知动词（看）在这里都表明一种聚焦活动。每一个行为动词都表明一个事件。

聚焦是“视觉”（即观察的人）和被看对象之间的联系。这一联系是叙述本文内容和故事部分的构成成分：A说B看到C在做什么。有时不存在这一区别，比如当读者被提供一种尽可能直接的视觉时，这样，不同的行为者就无法分离出来，它们相互重合。这是“意识流”的形式。但是，叙述的言语行动仍然不同于视觉，回忆、对场景的感受、思想，都必须被说出来。视觉也不能与所引导、集注、阐释的事件相混同。因而，聚焦属于故事，即属于语言本文与素材之间的层次。由于聚焦的界定涉及相互关

系，这一相互关系的每一极，即聚焦的主体与客体，必须分别加以研究。聚焦的主体，即聚焦者（focalizor）是诸成分被观察的视点。这一视点可以寓于一个人物（如素材的成分）之中，或者置身其外。如果聚焦者与人物重合，那么，这个人物将具有超越其他人物的技巧上的优势。读者以这一人物的眼睛去观察，原则上将会倾向于接受由这一人物所提供的视觉。在马利什的《玛苏若军士出了什么事?》中，我们以后来也提供事件报告的那个人物的眼睛来观察。玛苏若奇怪的病的最初征兆是另一个人察觉的现象。这些现象向我们传达了玛苏若的状况，至于他如何感觉到的，则未置一词。这样一个与人物相连的聚焦者（我们为方便起见，称之为 CF），会产生偏见与限制。在亨利·詹姆斯《梅西所知道的》中，聚焦始终是与人物相连的，它几乎完全围绕着梅西，这位对她周围发生的关系知之不多的小姑娘。因此，事件是通过这个小姑娘有限的视觉显示给读者的，读者只是逐渐领悟到实际所发生的事情。但是，读者不是一个小姑娘。他所接受的信息比梅西要多，他对这些信息的解释也不一样。在梅西看来只是一个奇怪的手势的地方，读者却知道是涉及一个色情的表示。孩子对于事件的视觉与成年读者对于它的解释间的区别决定了小说特殊的效果。但叙述者不是个孩子。詹姆斯或许是一个最为彻底的实验家，他所做的实验已经表明，就涉及他这本书的相关术语而言，其中的叙述者与聚焦者是未相混同的。

回忆属于聚焦的一个特殊情况，也可能是在我准备做出区分时最具正当理由的情况。回忆是一个过去的“视觉”行为，但是作为一个行为，却又置于回忆的现在。它常常是一个叙述行为：松散的成分聚集进一个前后连贯的故事中，这样它们就可以被回忆并逐渐被叙说。但是正如人们所知道的，相对于素材来说回忆是不可靠的，当诉之于言词时，从修辞上来说它们被过于频

繁地运用，以便能够与一个听众、比如一个心理治疗专家相连接。这样，人物回忆的“故事”就不能等同于他或她所经历过的东西。这种差异在经受精神创伤的人的那种情况下尤为引人注目。精神创伤事件会扰乱它们在发生时对其理解与经历的能力与体会。结果，受到精神创伤的人就无法回忆它们；取而代之的是，它们是以不连贯的片断、以噩梦的形式在脑子里重现，并且无法使之“贯通”。受到精神创伤的人无法自由活动的这种无能为力可以分别置于故事与本文层次上。其间的事件可能如此不一致，以至于没有能够被“意识”到在其发生的时刻是足够有道理、合乎“逻辑”的素材。而在较后的回忆中，主体也不能将它们形成为故事。这两个时刻都无法提供一个聚焦的有意义的行为框架。在本文层次上，即便有有效的精神治疗或其他形式的帮助，从而使回忆能够形成为一个连贯的故事，主体也会“失语”。

回忆也是时间与空间的结合点。尤其是发生在前殖民地的故事，回忆唤起了人们的过去：他们生存的空间被殖民者占领，人被殖民者驱赶出去，但那也是一个他们不屈不挠的过去。在回顾中回到过去，回到那曾是不同空间的地方的时刻，这是聚焦反对建立殖民地行动的努力的一种方式，可以称为一种详尽的展示。从上面看来，控制、分隔是进入空间的途径，而这一空间是忽视时间与其生活质量浓度的空间。与看待这样的空间的方式相反，提供具有历史意义的图景是空间化回忆的方式，这种回忆开启了那些杀戮成为生活场所的空间。在得克萨可，夏莫松在虚构或寓言式地对马提尼克的复兴中，在城市改建规划设计师拒绝毁掉这个城以建一条“西干线”（Pénétrante Ouest）时，他说道：

我所要求做的是夷平得克萨可，这等于截去城市未来的

> 一部分，尤其是截去它独一无二富于纪念的部分。几乎没什么遗迹的克瑞欧尔城，通过多方关照，加进许多它回忆的纪念地，成了纪念物自身。就像在全美国一样，这个纪念物并未极度发迹：它只是变得光辉灿烂而已。

先前的城市规划设计师认为，尽管遗址微不足道，它应该得到保护，因为它是幸存下来的奴隶们的艺术的纪念地，它现在成为寄托着它未来的空间。在这一片段中，“发迹”一词，恰如带有寓言意义的“西干线”的名称一样，体现出聚焦的结果，这一聚焦所针对的是遭到毁坏的过去，同时也包括未来。变得光辉灿烂所表现的是被聚焦地点的一种替代的方式。曾经影响过夏莫松写作的理论家埃多瓦尔德·格里桑特（Edouard Glissant）说：“作品中的景色不再仅仅是一种装饰，或者一个可以吐露内心秘密的知己，可以将它自身作为存在的基本要素镌刻在上面。”这样一种带有历史意义的、包含高度政治化的空间有助于对故事的阐释，在这样的故事中叙述学的分析展示出人物、时间与地点之间错综复杂的关系。

与人物相连的聚焦（CF）会发生变化。从一个人物变动到另一个，即使叙述者保持不变，这种变化也会发生。在这种情况下，我们可以得到一幅冲突起源的很好的图景，看到各个人物如何不同地看待同样的事实。这一技巧可以导致对所有人物的不偏不倚。不过，通常在我们心里从未怀疑过哪个人物应该受到最大的注意与同情。根据配置，例如一个人物使第一章和/或最后一章聚焦这一事实，我们将这一人物称为全书的主人公。

当聚焦与一个作为行为者参与到素材中的人物结合时，我们可以将其归为内在式（internal）聚焦。这样，我们可以用外在式（external）聚焦这一术语表明一个处于素材之外的无名的行为者

在起到聚焦者的作用。这样一个外在式的、非人物的聚焦者以EF（external focalizor）来表示。在下面选自多丽丝·莱辛[1]《傍晚前的夏天》的片断中，我们可以看到聚焦由外在式聚焦向内在式聚焦的移动：

> ②一个女人后仰着站在那里，交叉着双臂，等待着。
>
> 想什么？她未曾说。她曾试图乘机抓住什么，或者使它毫无遮蔽，这样就可以看到，并且弄明确；现在，一个时期以来，她一直就像从衣架上拽下许许多多衣裳来试穿一样地试着各种念头。她让话语像不断重复的摇篮曲一般从舌端不自觉地流淌：严格的经验习惯决定了某种态度，它们完全是一成不变的。啊，是的，初恋！……成长注定是痛苦的！……我的头一个孩子，你知道。……可我当时沉浸在爱情中……婚姻是一种妥协。……我已经不像当年那样年轻了。

从第二个句子向前给出这个人物所经历的内容。于是发生了从外在式聚焦者向内在式聚焦者的转变。外在式聚焦者（EF）与内在式聚焦者（CF），外在式聚焦与人物聚焦之间的交替可以在许多故事中看到。《夜晚》中，弗里茨是起聚焦者作用的惟一的一个人物，因而，不同的两个聚焦者是外在式聚焦者与人物聚焦者（弗里茨）。还有若干人物也可交替作为人物聚焦者；在那种情况下，我们以人的名字的词首字母指明分析中的各个人物会是有帮助的，这样就可以保持对于聚焦区分的清晰观察：以弗里茨而言，就以CF（弗里茨）来表示。故事中有众多不同人物作为聚

---

① 多丽丝·莱辛（Doris Lessing，1919— ）：英国女作家。

焦者的一个例子是《老人旧事》。不过，这些人物的负担并不相等；有一些人物聚焦多些，另一些则要少一些，还有的则完全没有。也有可能整个故事由外在式聚焦者聚焦。这样，叙述就显得客观，因为事件并不是通过作品中人物的视点描述的。而聚焦者的偏向性是不可避免的，因为并不存在诸如“客观性”这样的东西，但它并不是显而易见的。

聚焦对象

在《老人旧事》中，当发生在东印度群岛的事件被聚焦时，哈洛尔德常常成为聚焦者；洛特则常常对他母亲奥蒂莉妈妈聚焦，主要由于这一点，尽管她有些不友好的举动，我们所获得的她的形象还是相当令人喜爱的。显然，确定哪一个人物为哪一个对象聚焦是重要的。聚焦者和聚焦对象的结合在很大程度上可以持续不变（哈洛尔德——东印度群岛；洛特——奥蒂莉妈妈），但也可以有很大变化。对于这样一种固定的或松散的结合的研究具有重要的意义，因为我们所接受到的对象的形象是由聚焦者所确定的。反过来，聚焦者所表现的对象的形象也会表达出聚焦者自身的某些信息。有关聚焦的情况，下述问题至关重要：

1. 人物聚焦什么：它所瞄准的是什么？

2. 它如何从事这一点：它以什么态度来观察事物？

3. 谁对之进行聚焦：它是谁的聚焦对象？

什么对象被人物聚焦者所聚焦呢？它不一定是人物。客观对象、风景、事件，总之所有成分都可被聚焦，或者由外在式聚焦者，或者由人物聚焦者进行。就是由于这一事实，我们获得了某种远非纯净的对诸成分的解释。描述所包含的主观见解在程度上当然可以变化不一：聚焦者做出其解释活动并使之明晰清楚的程度也变易不居。让我们比较，比如下面两段地点的描述：

③在圆而尖细的建筑后面，一片广阔的空间环绕着我们，无边的椰树园远远延伸到雾蒙蒙、青灰色的远方，那儿连绵的群山像鬼影似的向天边伸去。靠我这方较近些，在灰色的山这一面，成畦的紫罗兰向前延伸，以锯齿形的轮廓涌上白云缭绕的天空。云影在山坡上游弋，仿佛无定的暗灰色的衣被覆盖其上。近旁，在一所庙宇的壁龛里，释迦牟尼端坐在一个拱型窗户的暗影下沉思。肩上披着鸟儿落下的白色鸟粪的衣衫。阳光照在它那合抱静息的双手上。(让·沃尔克斯：《吻》)

④当然，我们首先必须描绘天空。万千个天使披上了光辉灿烂的白色长袍。她们每个都有着微微卷曲的秀发和一双蓝眼睛。这儿没有一个男人。"所有的天使都必须是女性，这多令人奇怪啊！"这里不存在那些身着诱人的女裤、长袜、吊袜带，更不用提乳罩的下流的安琪儿。我过去总是把安琪儿想象为一个有着着力描过的眼睛，血红的嘴唇，将乳房显示得仿佛和盘托出一般的女人，她充满欲望，渴望讨人中意，一句话，显示出一个女人所有的一切（从前，当我还是一个大学生时，我想把爱娃变成一个真正的妓女，我给她买了所需要的一切，但是她不想穿戴那些东西）。(I.M.A. 别舍威尔：《光明之路》)

在上面两个片断中，都明显地涉及一个与人物相连的内在式聚焦者；两个聚焦者都可以确定在人物"我"的位置上。在例③中，内在式聚焦者，"我"的空间位置尤为突出，显然是处在一个高处，留意着眼前的广阔景色。"环绕着我们"与"一片广阔的空间"相结合，突出了那一高的位置。近旁有着释迦牟尼塑像的壁

龛清楚地表明内在式聚焦者（“我”）位于一个东方的庙宇中，所以“圆而尖细的建筑”（必定）指庙宇的屋顶。整个描述，庙宇的屋顶和风景，看来完全是非个人的。如果内在式聚焦者（“我”）没有通过运用第一人称代词，用“靠我这方”和“环绕我们”将自身识别出来的话，这在事实上就会被看作为一种“客观的”描述，可能出现在一本旅游小册子或地理书上。

在作更为细致的分析后，就会证明情况并非如此。不管内在式聚焦者（“我”）是否明确地被提到，聚焦者的“内部”位置事实上已经通过“临近”、“较近”和“靠我这方”这些表白建立起来，它们强调了地点与感受者之间的邻近。“后面”和“远处”表明一种空间视角（绘画意义上的），但是在这里还出现了更多的东西。这一描写在作着说明，尽管表面上含而不露。从暗喻的运用中可以清楚地看出，这些暗喻指明了这样的事实，即内在式聚焦者（“我”）试图将所看到的，给自己留下深刻印象的对象变为日常的、具有人的特征的成分。用这种方式，内在式聚焦者“我”无疑试图使对象适应其自身的经验现实。像“锯齿形”和“涌上”，“无定的暗灰色衣被”这样的画面，和像“连绵的群山”这种常用语就证实了这一点。“鸟儿落下的白色鸟粪的衣衫”是最明显的例子。事实上，由于所展示的联想的结构，想象也显得十分有趣。运用“衣衫”一词，释迦牟尼塑像就具有了人的特征，一当它具有了人的特征，在它头上白色的一层就可以容易地理解为头垢，“排泄物”（鸟粪）一词暗示了这样的可能性。描写的真实性质——内在式聚焦者（“我”）“真正”看到这一风景——由白色的一层，即鸟粪的真实性质这一信息之后立即复现出来。这样，我们在这里所看到的是真实的、反映出实际感受到的风景的描写，同时，由于以一种特殊的方式说明了这一景色，因而它可以与人物融合。

例④在一定程度上展示出同样的特征。在这里，一个给人留下深刻印象的空间也被人格化了。然而，内在式聚焦者（“我”）对这一对象却较少观察，而较多地作出解释。它所涉及的是幻想的对象，对于这一对象，“我”从宗教文学和绘画中大体上是熟悉的，可是它可以最大限度地与其愿望相适，适应他自身的趣味。他也正是这样做的，其趣味十分清楚，而且也与特定的性别相关。这里，同样也具有联想机制。通过包含在第二或第三句中的天使的传统形象，“我”过渡到天使是女人这一假定。这里，视点已经偏离了天使传统上是无性的或男性的轨道。与被塑造为无性与男性的天使形象相反，“我”提供了他自己的女性形象，至此，这一形象已经远离开我们所具有的天使形象了。

甚至在读者意识到这一点以前，在这一过程中又形成了与另一传统，即天使—妓女相对立的传统的连接，其中，“天使”是在比喻意义上使用的，“妓女”一词本身出现在本文中。在这里，描述的阐释方式自身表现得很清楚，开头严肃的“我们”一词与描述所采用的人称的转变尖锐相对。这里的幽默建立在严肃—非个人的与个人的—日常的之间的对立基础上。解释性聚焦以几种方式得以强调。带有引号的句子是作为对它之前的句子的反应而呈现的。这里，作解释的聚焦者明显地进入其中。以后，这一点再次被强调：“不用提”是一种口语语汇，指出一个人称主体，表明一种意见，“我总是把一个天使想象为……”更为强烈地强调出其中有个人意见的介入。

主体被表现的方式显示出关于那一客体本身和聚焦者的信息。这两段描写所提供的内在式聚焦者（“我”）的信息甚至要比客体的信息多；而所提供的他们分别体验的自然（例③）或女人（例④）的方式的信息又要比庙宇和天空的信息多。一般而论，客体是实际的“真实的存在”，是虚构的素材，还是由人物所制

造的幻想，因而是一个倍加虚构的对象，都没有什么关系。在上面的分析中，与上述客体的比较仅仅起促成对两个片断中内在式聚焦者的解释的作用。描写的内部结构本身提供了足够的线索，表明一个内在式聚焦者（“我”）所显示的与另一种内在式聚焦者（“我”）相同与相异的程度。

这两个例子也表明另一种区别。在例③中，聚焦对象是可感知的。内在式聚焦者（“我”）“真正”看到某些在它之外的东西。而情况不总是如此。对象也可以只有在内在式聚焦者的头脑中才是可见的。只有那些能够进入其中的人才能感受到。这不可能是另一个人物，至少，根据叙述类型的传统规则不能是另一个人物，但它可以是一个外在式聚焦者。这样一个“不可感知的”对象出现在，譬如，描述人物梦境这种情况下。关于例④中的天空，只有在我们了解这一片断如何呼应其上下文时，才能决定那一对象是可以还是不可以感知到。如果“我”（与另一个人物，比如说魔鬼）游历天堂，我们就得接受这一描写的第一部分，直到带有引号的句子标为“可感知的”。这样，我们的准则就是，在素材之内必须要有另一个人物出现，他也可以感受这一对象；如果它们是人物的梦境、幻想、思想或感情，那么，这样的对象属于“不可感知的”范畴。这一区分可以通过在聚焦者的标识加上“P”（perceptible，可感知的）或“NP”（non-perceptible，不可感知的）来表明。对于例②，可以是内在式聚焦者（女人）—NP；例③是内在式聚焦者（“我”）—P，例④则是内在式聚焦者（“我”）—NP。这一区分对于考察人物之间的力量结构也有重要意义。在一种对应情况下，如果一个人物既充当内在式聚焦者—P，又充当内在式聚焦者—NP，另一个则只充当内在式聚焦者—P，那么第一个人物作为对立冲突的一方就占据优势。它可以使读者洞悉其感情与思想，而另一个人物则不能作任何交流。而

且，另一人物不会具备读者所接受的洞悉，这样它就不能够对其他人的（它所不知道的）感情作出反应，不能使自身适应或反对它们。人们之间的这种位置的不平等在所谓的“第一人称小说”中十分明显，但在其他种类小说中这种不平等对于读者则不一定总是清楚的。然而读者在形成对各类人物的看法的过程中受到了这种不平等的操纵。这样一来，聚焦就具有强烈的操纵效果。柯莱特的小说《母猫》是一个有力的例子：读者为这一手法所摆布，站在男人一边，反对他的妻子。

在这方面，注意到人物说出的与未说出的话之间的不同是重要的。说出的话对于其他人说来可以听得见，因而当聚焦针对他人时是可感知的。未说出的话——思考、内心独白——不管范围多么广泛，对于其他人物都无法感知。这里也存在着常被运用的操纵手法的可能性。读者获得了一个人物思想的详细信息，而对此其他人物却听不到。如果将这些思考置于对话部分，读者往往就无法意识到其他人物所知道的比他们所知的少多少。对于聚焦对象的可感知性的分析提供了对于这些对象相互关系的洞悉。

* * *

叙述也是修辞研究的一个重要成分。下面的情况涉及一个用语，这个用语既是一个完全不具隐喻意义的一般的词，也是一个发展出文化分析的概念。由于在这种情况下，本文源自于一种古代文化（从而，与我们自身的有所不同），因而作者小心地不要将现代的思想规范投射到过去，以避免时代的错置。这里所提出的问题在于，在古代中东，诸如“公正的战争”（just war）是否是可以想象的，而强奸在那里是否可能是一种可以接受的实际惯

例。

《圣经》学者苏珊·尼迪西（Susan Niditch）不无困难地争辩说，道德规范根据时间和地点的不同而有所区别，而我们用以书写其他文化的语言也受到时间和地点的制约。在这样一个背景下她提出“公正的战争”——在《圣经》的框架下是“圣战”（holy war）——是否是可能的。如果是的话，那么，在这样一种战争中我们称为强奸的实际情况是否有它的位置。她在论述《圣经·旧约全书·民数记》时写道：

> 当然，使敌人成为奴隶并强迫其女人成婚是暴戾的统治下的一种方式，很难想象在这样的情况下它是公正的。

在上面的句子里我所关心的是，在试图避免时代错置的情况下，某些东西可能会遗留下来，这就是对于强奸的描述（顺便说一句，同样地是时间错置）。由于它的时代错置，作者希望避免那一说法，而其中所出现的让步从句“暴戾的统治下”则意味着有助于避免那种情况。“强迫其女人成婚”（forcing its women into marriage）表明尼迪西试图避免时代错置。她不想将这一行动称为强奸，她争辩道，由于在所讨论的这种文化下，它并不被认为是这样一种事实。即便战争不能称为公正的，关于女人的说法在文化上是可以接受的，从而，不能称之为强奸。这是一个无可争辩的、有力的论证，但有一个方面例外。

尼迪西用“强迫其女人成婚”取代“强奸”；在别处这一行动被称为“妻子被窃取”（wife-stealing）。作为一种文化现象，它在某些文化中是普通的并可以接受的，这已经在人类学与历史研究中得到证实。我同意尼迪西关于“强奸”是一个不能强调事件的文化状况的遮掩的用语。指责《圣经》文化，并在这一侵犯人

权的事实发生三千年之后再来指责它，觉得我们自身的行为习惯更好，看起来毫无意义。对我来说，这种替代是不能接受的。更为可取的是，意识到并且了解这一用语是“我们自己的”，并且在我所生活于其中的文化中导致大量不同意见。这里我希望较为细致地看看“强奸”这一引起争论的用语。

与动词相比较，这个词更多地作为名词运用——这是第一个使我担心的。它是这些包含着故事的名词中的一个，恰如“秘密”这个词一样。强奸（对于如下这种行动我们运用这一用语：擅自与另一个对象性交而未得到她的许可）在不同的时代与文化中具有不同的含义。它的含义尤其有赖于与男人相关的女人的地位，以及与社会及其法律组织相关的单个主体的地位。可以想象的是，所涉及到的这一行动可以被一种文化的一部分解释为冒风险的强奸，而另一部分却完全不这样看。那些与“我们的”文化不同的文化趋于以它们所可能有更为同质与更为一致地去看待它。那一导致误解的看法，确切地说，其基础就在于种族中心主义。聚焦起到了它的一部分作用。这样一来，我可以假定，在每个社会的范围之内，所出现的或大或小、或远或近、或古代或晚近的差异会逐渐靠近为一种看法。强奸，如果不是包含着由一系列片段所组成的完整故事的话，包含着一个事件。

从一个动词中所建立起来的名词使这一概念可以进行讨论与分析。这是其所得。当然，这里同样也会有所失。从视界中失去的是作为词语所指对象的活生生的人物，以及对行动、包括对所牵涉到的当事者的主体性的叙述。当行动的主体消失的时候，对行动的责任也消失了——按照在其中个体的地位，责任具有文化的特定意义。取而代之的是，整个叙述在其所缩减的名词中保留着它已经跳过的一些含义。运用这个词的主体，比如，是故事的叙述者，而其视觉被包含在这个词中的是它的聚焦者。这样，就

有了行为者。其中所有人共同活动的这个过程，即素材，是动态的，因为它带来变化。当一个名词用来取代一个动词（它使这些主体的确定成为必要）时，所有这些也就消失了。

这些方面可以通过分析运用其叙述的名词而作反向观。叙述学视野下的“强奸”这一用语要求我们确定一个叙述者。行动的主体，即强奸者也需要提到。这样，当行动发生，主体进入另一个人的肉体，对这个人来说，就发生了变化。而名词并未引发对其性质的反映以及变化的程度的注意。这样，这就是一个富于意义的问题：谁是聚焦者？是强奸者，那个宁愿有所不同地涉及他的行动的人，还是被强奸者，那个经历这一行动的受害者？或者，是叙述者？如果是这样的话，那么，这个叙述的代言人又与这一对立双方的哪一方认同呢？名词没有说，我也不准备用任何一般的方式去回答这个问题。重要之点在于提出它。与选择一个可能的回答相比，意识到这一叙述的欺骗性看来更富于成效。尽管那是尼迪西所仓促地采纳的一个描述，但她所考虑的显然更加适于古代文化。实际上，那一相对主义有一种居高临下、屈尊俯就的意味。如果我们同样严肃地看待其他的文化，就像看待我们自己的文化一样，那么，所讨论的这一现象至少值得作为一个其中具有“差异”的事件而意识到，其内在的歧异性经由叙述学的分析可以一目了然地表示出来。被取代、替换与遮掩的东西是一个具有几个当事人的故事，是不同的经历，它具有阐释的可变性。什么是性，什么是窃取，或者什么是合法的占有（无论在文化上能否被接受，对于一个人可能仍是暴力，对于另一个人主观上则是天经地义的）？但是，这样一来，谁是文化？这样一种分析与对叙述的认识，以及它们所牵涉到的主观意义，至少在种族中心主义与相对主义之间冲击了学术与社会的进退维谷之境。

* * *

聚焦层次

试比较下面几个句子：

⑤玛丽参加集会。
⑥我看到了玛丽参加集会。
⑦米什莱看到了玛丽参加集会。

所有三个句子都陈述了玛丽参加集会。这是一件明显可感知的事实。我们认定有一位感知的行为者，其感知被表现给读者。在句⑥中，就是“我”，句⑦是米什莱。在句⑤中没有指出是什么人。这样，我们认定有一个素材之外的外部聚焦者。它可以是一个外在式聚焦者或人物聚焦者（“我”），它在这一句子中没有指明，但在别处显露出来。这样，我们可以分析：

⑤外在式聚焦者—P
⑥内在式聚焦者（“我”）—P
⑦内在式聚焦者（米什莱）—P

连接符号表明主体与聚焦客体之间的关系。不过，这些句子间的区别并未完全表示出来。句⑥与句⑦是复合句。聚焦也是复合的。分析，一如这里所显示的，仅仅适应于从句。在句⑥中陈述的是“我”所看到的，在句⑦中是米什莱看到的。谁聚焦了那一部分？不是一个外在式聚焦者，就是一个内在式聚焦者，我们只能从故事的其他部分得出结论。对句⑥来说存在的可能性是：

1. 外在式聚焦者—［NP 内在式聚焦者（“我”）—P］：一个外在式聚焦者聚焦在作观察的内在式聚焦者（“我”）。“看”与“注视”形成对照，是一个不可感知的行动，所以复合聚焦的对象是 NP（不可感知的）。那一对象由内在式聚焦者（“我”）构成，它在观察某些可感知的东西。

2. 内在式聚焦者（“我”）—［NP 内在式聚焦者（“我”）—P］：所谓“第一人称叙述”，其中外在式聚焦者后来记起在素材某一时刻，它看到玛丽参加集会。

第一种可能性在理论上是存在的，但除非句子是用直接引语，并且内在式聚焦者（“我”）可被视为说话的人之一（暂时地），否则将难以出现。在句⑦中，只有第一种方式是可能的：外在式聚焦者—［NP 内在式聚焦者（米什莱）—P］。一旦我们意识到，有人称的聚焦者无法感知不可感知的对象，这一点就容易看出来，除非它是那一对象的一部分，是同一个“人”。

由此可以得出两条结论。第一，似乎可以区分一系列聚焦层次（various focalization levels）；第二，有关聚焦层次（focalization level），“第一人称叙述”与“第三人称叙述”之间没有根本区别。当外在式聚焦者将聚焦“让与”内在式聚焦者时，实际发生的是，内在式聚焦者的视觉在外在式聚焦者无所不包的范围内被提供。事实上，外在式聚焦者总是保持着内在式聚焦者的聚焦可以作为对象插入其中的那种聚焦。按叙述学的一般原则，这也是可以解释的。当我们试图反映别人的视点时，我们只能在我们知道和理解那一视点的范围内来进行。这就是何以在所谓“第一人称叙述”与“第三人称叙述”之间在聚焦上并无不同的原因。在所谓“第一人称叙述”中，一个外在式聚焦者，通常是长大了的“我”，从外部表现出它较早时作为行为者曾参与其中的素材的视

觉。某些时候，它可以表现较年轻的另一个我的视觉，这样，内在式聚焦者就在第二个层次上聚焦。

有一点（我担心它会变得更为复杂）要注意，如果我们希望在分析中包括层次问题，我们可以以精细的方式来进行，像我在这里所做的这样。如果我们希望了解不同的聚焦者之间存在着怎样的关系：谁让谁观察谁？这将会是有益的。但是，如果我们仅仅关注主体与聚焦对象之间的关系［比如句⑥中内在式聚焦者（“我”）与玛丽，或句⑦中内在式聚焦者（米什莱）与玛丽之间的关系］，那就更易使我们想到这样一个事实，即我们涉及的是一个插入聚焦，因为在任何时候叙述都可以回到第一个层次。在这种情况下，很容易在聚焦者之后用一个数字表明层次。在句⑥中将是：内在式聚焦者 2（“我”）—P，句⑦中则是内在式聚焦者 2（米什莱）—P。

如果我们对前面所论作一个简要归纳，就可以看出三个句子中的每一个都以多种方式有别于另一个。总是有一个句子不同于另外两个。句⑤在聚焦层次上不同于句⑥和句⑦。因为句⑤的聚焦是单一的，而句⑥和句⑦则是复合的。句⑤和句⑥在“人称”所及的范围不同于句⑦。在两种情况下，它都可以是一个外在式聚焦者或一个内在式聚焦者（“我”）。最后，句⑤和句⑦不同于句⑥，因为在句⑥中，一个外在式聚焦者不能简单地、毫无疑问地推断出来，而只有当句子是直接引语时才有可能。

这样，我们设想在聚焦的第一个层次上，聚焦者是外在的。这一外在式聚焦者将聚焦委派给内在式聚焦者，一个在第二层次上的聚焦者。原则上还可以存在更多的层次。在这些例句中，聚焦由何处从第一层次转向第二层次是很明显的。动词“看到”的形式表明了这一点。这种在层次上变化的标记我们称为**关联符号**（attributive signs）。有一些符号表明从一个层次到另一个层次的变

化。这种符号可以是暗含的，有时我们不得不从别的、不甚明显的信息中将它们推导出来。在例③中，对于东方庙宇和从东方庙宇角度的观察的描写，我们需要前面的段落以发现关联符号（运用这一符号得以清楚地表明这一转变）。在例④中，整个句子："当然，我们首先必须描绘天空"，用以指明内在的人物范围聚焦者现在准备显示出它自身对于天空的视觉。诸如"看"与"听"这样的动词，简而言之，所有传达感知的动词，都可以起到明确的关联符号作用。

还有一种可能性。外部的外在式聚焦者也可以跟随人物观察，而不必完全将聚焦让与内在式聚焦者。这种情况出现在当对象（人物可以感知）被聚焦，但又没有任何迹象清楚地表明它是否实际被感知到之时。这一过程与自由间接引语相当，在这种引语中，叙述一方尽可能接近人物自己的话语，而又不让它直接说出来（见第二章）。这种"自由间接"聚焦，或毋宁说含混聚焦的例子，在契诃夫的短篇小说《带小狗的女人》的开头可以看到：

⑧1. 堤岸上新来的人——一位带小叭儿狗的女人的出现，成了寻常交谈的话题。2. 德米特里·德米特里奇·古诺夫到雅尔塔已两个星期，而且已经熟悉种种情况，他也对新来的人们颇感兴趣。3. 有一天，他坐在维尔奈餐厅的平台上，看到一个年轻女人在散步；她长得很美，个儿不算太高，戴着一顶无檐女帽；在她身后一只白色的波米兰尼亚尖嘴小狗快步尾随着。

4. 后来，在公园和广场上他一天要碰到她几次。5. 她总是孤单一人，总是戴着同样的无檐女帽，身后尾随着白色的波米兰尼亚尖嘴小狗，没人知道她是谁，光是简单地管她叫带小狗的女人。

这一片断整个为一个外部的外在式聚焦者所聚焦。在第三句中，发生了层次变化，由动词“看”显示出来。在第四句中，聚焦层次恢复原状，但在第五句中发生了矛盾。这个句子紧随着陈述德米特里有规律地与这位女人相遇的句子之后。根据我们的期待，随之而来的对这位女人的描述应该由那一人物，即第二层次内在式聚焦者（德米特里）—P 来聚焦，但是，这里没有表明层次变化的符号。在这一句的第二部分，聚焦又清楚地归于第一层次外在式聚焦者。第五句的第一部分既可由第一层次外在式聚焦者，又可由第二层次内在式聚焦者来聚焦。这样一种双重聚焦（其中外在式聚焦者“越过内在式聚焦者的肩膀来观察”），我们可以用双重的标志 EF1/CF2 来表示。故事的这一部分可以称为结合部（hinge），即在两个层次之间带有双重聚焦或任何方式含混聚焦的片断。也有可能在双重（double）聚焦（它可表示为 EFI + CF2）与含混（ambiguous）聚焦（其中很难确定谁在聚焦：EF1/CF2）之间进行区分。在例⑧中，这一区分难于确认。从故事其余部分的发展来看，EF1 + CF2 似乎最有可能。

悬念

这里讲几点关于悬念的意见。悬念是时有发生的经验事实，是难以分析的。当悬念作为精神心理过程，就没有谈论的必要。然而，如果我们将悬念限定为某些程序的结果的话（通过这些程序读者或人物被迫问一些到后来才被回答的问题），那就有可能从聚焦的意义上去把握各个种类的悬念。

这些问题可能在一个短暂的时间，或仅仅在故事末尾问到并给予回答。也有可能某些问题迅速地得到解决，而某些问题则被搁置一旁。如果悬念展开的话，那么问题就会反复被忆及。在涉

及到次序的段落中，我们注意到，悬念可由后来才发生的某事的预告，或对所需的有关信息的暂时沉默而产生。在这两种情况下，呈现给读者的图像都被操纵。图像由聚焦者给予。大体上，它与聚焦者自身所具有的图像相符：毕竟，后者可比作一架照相机。但是聚焦者的图像可以是不完全的。当人物所“知道”的超过聚焦者所知道的时，情况就是这样。“知道更多”当然是在后来才出现的。聚焦者也有可能通过比如对读者略去或隐藏某些成分而对图像进行窜改或歪曲。在这种情况下，人物也比读者“知道得更多”。聚焦者也可以占有人物所不知道的信息，比如关于事件的起因。这样，读者，还有聚焦者，知道的就比人物多。而读者所接受的图像与人物自身所有的图像相比，同样可以完整或不完整，更完整或更不完整。聚焦者决定着这一点。如果我们现在企图以聚焦者所提供的信息作为基础，根据读者与人物的“了解”分析悬念的话，就会出现四种可能。

当一个问题提出来时（谁干的？发生了什么？结果怎样?），可能读者和人物都无法回答。这是几乎所有的侦探小说开头的情况。也有可能读者知道答案，但人物不知道。在这种情况下，张力是不同的。问题不在于回答将是什么，而是人物自身是否及时地发现它。这是埋藏在凶兆根源上的悬念。人物犯了一个错误，他会及时意识到这一点吗？有个人拿着一把斧子站在他身后，他会及时转过头来吗？相反，也可能是这样一种情况，即读者不知道这一回答，而人物却知道，就像在《老人旧事》中那样。这样，答案可以在不同阶段，通过不同的聚焦者（哈洛尔德，老人们自己、以及其他人，每个人根据自己所了解的）逐渐地泄露出来。如果信息已被泄露出来，但未作为明证来标示，还可以采取一种像在侦探小说中那样的令人迷惑的方式。最后，当读者和人物都获悉这一答案时，就不再存在悬念。这样，当一个问题提出

来时，可能获知的答案可以用下面的图式来表示：

读者－人物－（谜，侦探故事，探寻）
读者＋人物－（凶兆）
读者－人物＋（秘密，例如《老人旧事》）
读者＋人物＋（无悬念）

在每一种悬念中，如果需要的话，可以反过来分析，哪一个人物知道答案，通过哪一个聚焦途径（EF1 或 CF2）读者了解到答案。

八、视觉故事

正如我在对阿普提卡尔的绘画以及其他与之相关的视觉形象所做的分析中所提出的，不存在将叙事分析仅仅限于本文（texts）的理由。尽管最适宜于对其进行分析的方式尚未出现，电影的叙述性仍是十分明显的。电影叙述学是一个丰富而多种多样的领域，在这里我还不能对它加以阐述。在艺术史上，叙述学的运用尚不十分普遍。这种情况可以理解，因为艺术史的阐释常常有赖于在其中对形象进行“说明”的叙述，这样一来，视觉上的就从属于文学叙述的了。

尽管聚焦并不基于视觉来界定，但看来它是使“视觉叙述学”的某些成分明显地变得容易着手的恰当起点。已经谈到的任何关于叙事的观点都同时适用于形象：聚焦的概念涉及被描述的故事，而叙述者的概念则涉及其描述，这是通过充当对事件（或素材）的透视而实现的。在视点或透视这一概念中，其基本面似乎使其向视觉领域的转换变得较为容易，但这种转换其实并不是

没有问题的。

视觉叙述学的观点

这里我将通过引证来提出视觉故事的观点，这个引证不是那些无可计数的“不增不减”地说明众所周知的《圣经》和历史叙事的古典绘画，大致上即所谓肖像画法的文字，而是通过一种将其相互关系颠倒过来的例证。我所引证的是一本精彩的短篇小说集：《请沉默》。它由11个作家所写，其中充满了广泛歧义的叙事。这些本文中惟一共同的是他们对于西班牙当代艺术家让·莫罗兹视觉作品所具有的灵感。由于莫罗兹的作品被视为反叙事的，因而这一小说集更加富于意义。作品的结构是这样的：在这一建构的框架内，所刻画的人物以其相互间一律不互相交流而构成组，从而怂恿批评家称其作品为“沉默”。小说集中的故事并不描绘其作品——作为绘画阐述的对应物。他们既不谈论它，也不采纳其主题。相反，他们创作出以某种方式与莫罗兹的作品产生出同样的视觉性质的小说：孤立，富于手腕，编辑所称的“经筹划的偶发事件”；在其中“与塑像相关联”的插曲。

除了电影叙述学而外，我认为有三个特殊的领域可以有益地接受视觉叙述学。第一，对于叙事当中以及叙事本身的视觉形象的分析，可以适当地处理形象层面及其效果，这是无论肖像画法还是艺术史实践都难以明确表达的。第二，基于文学叙事与电影的比较可以发展为一种文化批评形式，这种形式并不赋予文学“资源”以特权。第三，可能最意料不到的是，对视觉性的注意将会极大地丰富对于文学叙事的分析。

视觉叙述学要点

简而言之，为了使视觉艺术的概念具有可操作性，最好暂时

忘却神话的或历史的素材，而以作品本身作为起点，记住如下几点：

1. 叙事话语中，聚焦是语言能指所直接包含的。而在视觉艺术中，它可以为诸如线、点、光、色、构图等视觉能指所包含。在两种情况下，就像在文学故事中一样，聚焦已经是一种包含着主体性的阐释。我们所看到的，是呈现在我们心灵之眼面前的东西，它已经被加以解释。正如我在第一章中所阐述的，阿普提卡尔的叙述者通过对于“忠实”的复本的巧妙歪曲而将这一主体性置于引人注目的地位。这就为阅读复杂的聚焦结构留下了余地，这一聚焦的最显著的特征在于，对所模仿的绘画框架在视点上的倾斜。

2. 在语言叙事中，存在着按功能而不是与叙述者的身份相认同的外在式聚焦者。这一外在式聚焦者可以嵌入一个内在的、描述的叙述者。在叙事分析中，这一嵌入关系是十分关键的。在视觉艺术中，外在式聚焦者与内在式聚焦者之间的区分同样存在，但是，这一区分有时不太容易指出来。比如说，展现在阿普提卡尔的画《我六岁》中的指向就可以看作为外在式聚焦者的这样一种聚焦活动。但是在被摹写的布歇画中的女性肖像中，她的手的指向绝对是与人物相连的内在式聚焦者的活动。布歇的画的次序与原作相反，这样，那个富于寓意的女子将她的背转向了画中的文字，但也紧靠着它，这是一个外在聚焦者的行动。在前景中以内聚焦表现出来的四个人物的各种不同方式的凝视，有助于那一素材的建构。三个孩童中有两个将他们的眼光转向画中的寓意人物自身，从而在嵌入的故事范围内，反映出儿子和母亲与画中文字的对立，这文字是：“妈妈看来有点儿担心，我从她的眼里看出了这一点。”第三个孩童没有如所预料的看着观者，但是他在框架之外从一个较远的距离进入，仿佛在预示六岁的未来。

这一注视可以饶有兴趣地看作一种将内、外结合起来的双重聚焦，从而将这一绘画中的两个世界结合成一个整体。

3. 在叙事中，聚焦者对素材加以调整，甚至于将其制作出来。同样地，运用这一概念分析视觉艺术就意味着，被描述出来的事件具有由聚焦者所引起的被聚焦对象的地位。在内在式聚焦者的情况下，被描述出来的不同对象的“真实”地位依其与聚焦者的关系是可变或者不变的。这个方面在阿普提卡尔的画中也有力地得到强化，他的画在这个意义上是很强的自我—反映或者是一种元—叙述。自传性故事中的那个六岁的男孩如果在那一寓意人物的画中看到被双重聚焦的孩子时，可能会担心他的非真实性。因为艺术教师指向那幅素描中的“真实”的孩子，小天使。随着每一个指向的动作，这孩子的“真实性”变得越来越小，而虚构性却越来越多，但也更为幸福，更为“艺术”。

4. 这样，同样的对象或事件可以根据不同的聚焦者而作不同的解释。这种使读者想到不同阐释的方式是与其媒介相关联的，但是其意义生成的原则无论对于语言艺术还是视觉艺术都是一致的。在《包法利夫人》中，我们在随着内在式聚焦者观察女主人公时，看到她眼睛的颜色是有变化的：深黑色，黑色，蓝色，灰色。那些表达这些不一致描述的言词，本身并没有显露出聚焦者之间的不同。福楼拜可能只是简单地漠不关心或者粗心大意。但是，为了使作品像它应该有的那样能够说得通，只有假设不同的聚焦者，只有本文分析中的细密可靠，才能解释这些差异存在的原因。

5. 一如我们在叙事话语中所看到的，外在式聚焦者与一个内在式聚焦者的关联可以产生一种被称为自由间接话语的散漫的混合。这种混合也可在聚焦层次上出现，出现某些像自由间接思想或感知的东西。视觉形象中的外在式聚焦者与表现在形象中的

内在式聚焦者之间的关联也同样可以产生这样一种混合，这种混合会增强其关联。在我看来，这就是在阿普提卡尔对布歇的复制中那个拿着花冠的小天使注视的功能。

小说与电影

真实的视觉故事以及它与艺术史家称为肖像学（iconography）之间的关系问题，是与基于它们的小说与电影的比较分析关系最为密切的。同样，这不是一个“图解”或“守实”的问题。一部小说“转换”为电影不是故事要素向形象的一对一的转换，而是小说最为重要的方面及其意义的视觉操作。比如，如果一部小说致力于强调政治问题，那么电影通过完全不同的方式，在对小说中所提供的并不在视觉上亦步亦趋的情况下，仍然可以用相当的力量强调出同样的问题。对于批评家而言，考察这一点是否能够成功地实现，就要求有结合电影与视觉媒介所进行的叙述学分析。下面的例子反映出叙述学与肖像学之间的关系。通过它，我希望提出能够在这一领域清楚地表达的批评方式，而不是认同视觉在等级上从属于语言的说法（这已经干扰了艺术研究）。

*　　*　　*

为什么斯皮尔伯格的影片《紫色》尽管明显地吸引了大量观众，而我和其他许多批评家却将它视为思想意识和艺术上的失败之作呢？之所以如此，我认为是由于影片未能表现出人物肖像斗志旺盛的思想意识立场的这一基本方面，而这正是阿丽丝·沃尔克（Alice Walker）的小说所具有的，并且也是在叙述中清楚地表达出来的立场。忽视人物肖像，是忽视小说所蕴涵的底蕴，这种底蕴存在于以深厚的叙述表现出来的文化传统中，并且是对这种

传统的反应。

沃尔克的畅销小说《紫色》直接承继了废奴主义以及表现出刚毅、自信性格的文学的双重传统，继承了斯托夫人的《汤姆叔叔的小屋》以及奴隶一叙事作品的传统。比如，当《紫色》强调教育问题（它在奴隶一叙事作品和《汤姆叔叔的小屋》中都引起过回应）时，这样说道：

> "为什么塔什不能去学校?"她问我。当我告诉她奥琳卡不相信姑娘们需要受教育时，她脱口而出："他们只喜欢白人呆在家里，不想让黑人去学习。"

学习的主题在《汤姆叔叔的小屋》和奴隶一叙事作品中都得到了表现。弗雷德里克·道格拉斯[1]在他的自传中深刻地讨论过它，作为一种有说服力的本文的典范文体，奴隶一叙事作品的存在本身就表明了写作与阅读对于解放所具有的功能。

但是，在《紫色》直接承继《汤姆叔叔的小屋》、间接地承继奴隶一叙事作品时，它并不是仅仅在"重复"；通过将它并置到黑人宗教文化的成分中，它将《汤姆叔叔的小屋》中的宗教虔诚引入其作品中。就《紫色》中的人物对《汤姆叔叔的小屋》中的人物重复的范围而言，他们属于一种批评性的女性主义的重写。西莉亚是一个女性的汤姆（"我从不动手打一个活物"）。为了避免自己的小妹妹内蒂受到她们父亲奸污的伤害，她试图将自己奉送给他。这是汤姆的基督式的自我牺牲的翻版。内蒂则是女

① 弗雷德里克·道格拉斯（Frederick Douglass，1817—1895）：逃亡奴隶，美国19世纪最著名的人权领袖之一。1882年完成的《弗雷德里克·道格拉斯的生平和时代》，成为美国文学中的经典著作。

性的乔治，她使自己从一种屈辱的状况中解放出来，与他一样，她旅行去了非洲。西莉亚与内蒂之间以及西莉亚与她的孩子们之间几近一生的分离重复了围绕乔治、伊莱扎，以及伊莱扎的母亲和姐姐的情节，他们在一种喜剧性的浪漫中团聚。西莉亚的丈夫具有许多莱格利，也就是汤姆那残暴的主人的特点，包括对于死亡的一种绝望情绪。索菲娅以她的力量和幽默感作为武器，活现为不愿屈从而敢于反抗的卡希，后者是一个骄傲的奴隶，她在汤姆的帮助下自己拯救自己。所有这些都并非视觉性的问题，而属于互文性问题。

但是，对《汤姆叔叔的小屋》以及所有它所代表的东西的引喻，比起人物所显示的类型来，显得更为敏锐和复杂。语言、事件以及对话全都回应了斯托夫人所做的选择，并且显示出斯托夫人选择的限制以及更彻底的可能性。这部小说是十分有效的，因为它批判性地平衡并交织着现代通俗文化话语、黑人妇女受双重压迫的背景，以及此前极为有效的“感伤”社会小说。这样一种批判性的啮合如何在一部影片中以视觉的方式体现出来呢？这确实是对斯皮尔伯格的挑战。

现在我们可以看到，斯皮尔伯格的影片简化并变更了所有这些关联。因此，作为沃尔克小说的视觉表现，它成为有争议的看似种族主义与性别歧视，就像在对索菲娅这个人物的描绘中所显示的那样。影片提供了与感伤类作品相关的这类社会小说一般的习俗惯例的视觉例证。这样，在外聚焦的层次上，它以明丽的色彩、逆光、柔和细腻的镜头、风景如画的背景将“感伤”加以视觉化。社会小说的这些特征（沃尔克雄辩地运用以批判性地表现性别歧视与奴隶制之间的关系）被除去了它们批判性的内容，仅仅被重现、复制，而不具其精细性，不带幽默感，或者一种批判性的透视；更重要的是，它们是在与其他本文并无共鸣的情况下

被重现出来的。

不赞同视觉叙述学想法的人，可能会争辩说电影的视觉媒介以及斯皮尔伯格影片的通俗化的特征，难以在沃尔克的作品中作批判性的运用。我不相信这是真实的。使小说具有批判意义的那种无视（ignoring）在影片中却产生了不具批判意义的效果。影片现在变为支持消极的思想意识立场。有两个例子表明，沃尔克试图将种族主义与性别歧视关联起来的努力，如何在影片的视觉化中变成在她的小说中通过聚焦所批判的种族主义与性别歧视本身。

如果从 20 世纪纪实性的观点来看，沃尔克对于非洲的表现毫不做作；使它显得有力的不是现实的充足性，而是它与充满斗志的前一本文的关系。除掉这样一重关系，就会为帝国主义的复原开辟通途。在斯皮尔伯格手下，非洲在一轮巨大的橘红色太阳下挺立。这样，在视觉上，它持续聚焦所表现出来的就是非真实的。缩减为一张明信片，非洲不能满足对于对象一种忧郁渴望的功能，以及那种乌托邦式的愿望，这种愿望在沃尔克的小说中，通过它与《汤姆叔叔的小屋》错综复杂的关系是存在着的。奴隶一叙事作品以及对于当代口味（它取代了沃尔克小说中的现实主义）的批评性反应从视野中消失了。留给我们的是一种矫饰，这种矫饰在斯皮尔伯格的影响下，轻易地成为在白人的偏见中所看到的含有某种意义的黑人民间故事。

在未涉及奴隶制的情况下，对黑人性别歧视的描述许可了隔离这样一个事实，而这种情况又产生了一种过于急切的被接受的观点，这就是黑人与白人相比更具有性别歧视的倾向。在小说中从一开头就出现的父亲对女儿的强奸在电影中很少表现，小说中所有的西莉亚与舒格，也就是妻子与情妇之间的情欲关系在电影中也没有相应的替代。这些主题被牺牲掉了，以便在更多的观众

面前能够有一个合理的解释。但是，这些性别关系形成为对于其他各种成分的背景，而这些成分在电影中被过分强调。这样一来，索菲娅，这个使人回忆起卡希的人物，汤姆的更具斗志与女性变体的自我，在小说与电影之间发生了戏剧性的变化。一方面，没有对于汤姆的互文性关系，另一方面，探寻在当代环境中的性别关系，索菲娅的不服与违抗对于廉价的、表现性别歧视并产生可笑的视觉效果来说就是一个毫不费力的靶子。斯皮尔伯格将她推演为一个巨人式的女人，一个无法阻止的母亲式的人物，当她的未婚夫要把她介绍给自己的父亲时，她在地里拖拽那个将要成为她丈夫的男人，就像拖一个孩子一样。这个场景是从远处从上面聚焦的，它加强了滑稽可笑的效果。由此，对卓别林与无声喜剧默片的引喻从整体上就取代了对卡希、从而对《汤姆叔叔的小屋》的引喻。斯皮尔伯格的索菲娅从一开始就是一个无可救药的可笑人物，而她的不服、她的反抗、她的丈夫也同样可笑。视觉效果抵消了小说潜在的批判立场。以这种方式来看，这部影片可以按照视觉产品自身的条件来批评，它所存在的缺陷也可以通过与其所依据的叙事作品的比较而获得启发。而这种比较也考虑到了每种媒介的特殊性。

*　　*　　*

小说与电影之间进行比较的关键不在于对“忠实”于原作作美学上的确认。毋宁说，是将小说和电影看作是它们在其中起作用的文化中同样地体现出来的东西，比较有助于详细说明其中的每一个通过各自叙述学的构建如何向它们的观众进行讲述。它们之间的关系属于一种互文性、也是一种杂语性的关系（见第一章）。

语言视象

最后，让我简要地谈谈注意视觉性，尤其是注意作为叙述原动力的聚焦的重要性。19世纪小说可以通过诉诸日益精细的视觉表现来塑造人物，福楼拜就是一个引人注目的例子，在左拉的作品中也不少见，而现代主义文学则更是视觉性的。前面所引述的伍尔夫的《海浪》就是一个很好的例证。正如我曾经提出的，现代主义对理解力或认识论问题的兴趣使其参与对视觉性的探讨。在普鲁斯特《追忆逝水年华》的下述片段中，以突出的聚焦作为一种主观显现的技巧，将这种关注与视觉融合起来。这一例证看来将作为这一章的结束。这一片段表明，"谁看"的问题由密切结合着、形成为一个整体的问题，即"谁在被看?""谁没在看?"以及"哪一种看的行动至关重要?"等而获得极大的意义。对于叙述学分析的方式使周期性（periodization）更具意义而言，它也是一个很好的例证。

* * *

叙述者未宣称他的出现便进入了一间屋子，他告诉我们说："我当时在那儿，或者不如说我未曾在那儿，因为她未曾意识到我的出现，而且［……］她脑子里充满着这样一种思想，即她再不会让我见到她。"主人公，即与人物相连的叙述者进行了一次他外祖母未曾意料到的造访，当时他的外祖母已处于生命的垂危状态，并对他毫不知情。这是对视觉叙述学的一个批评性的考察。它也是卡雅·西尔沃曼（Kaja Silverman）称为"他者认同"(heteropathic identification)，即基于自我之外的认同，它与吸收或"自然化"他者的自发认同或"同类相融"（cannibalistic）认同相对。他者认同是与疏远与间离的风险相联系的，但是，它能使主

体超越由文化遮蔽所规定的规范模式，从而具有社会性的活力。这一认同从不会停止对于叙述者—主人公的要求，即便当它使他面临明显的风险时。

叙述者—主人公仔细观察自己作为目击者的地位，他陷于一种独特的聚焦中：

> 至于我自己——由于那特殊的荣幸并未得到持续，在回来的短暂时刻里，所给予的是由于自己的离开而突然成为了一个观众——在这里出现的仅仅是目击者，观察者，穿着旅行外套，戴着帽子，一个不属于这所屋子的陌生人，一个被叫来拍下这个地方的照片、却再也不会看到这个地方的摄影师。那是在我眼里不知不觉地出现的，当我瞥见我的外祖母时，那确确实实就是一幅照片。

窥视者一直处于风险中，因为当他不再与其他人一起活动相互影响时，疏远与间离从他身上剥夺了他的自我。用普鲁斯特的摄影术的运用来说明这一视觉理论，使这一片段对于现代主义、视觉与叙述聚焦之间的关系成为一个恰如其分的比方。由他人所提供的沉思的展示是一个摄影的行动。在一个短暂的时刻，我/眼睛的注视在脱离视网膜的直线透视与它所赋予的殖民统治式的凝视、和将他自身从他的身体和灵魂中分离开去从而“成为”他人的他者认同之间摇曳变动。幽灵——既有场面也有幻影，它所涉及的是“失去的时光”。它确切地也就是主体无可避免地是他自身的东西。

这一片段逐渐发展出一种不太友善、如果不是说激烈的言语的话，到结尾时这一担心有所增强，它描述出一幅精神上的照片，而这总是与叙述者相关联的：

> 我看到，她坐在沙发上，她红色的面孔在灯下显得单调乏味而又粗俗，病奄奄的一片木然，一双稍稍有点狂热的眼睛在一本书上闲游，一个郁郁不乐的、我过去所不知道的老妇人。

摄影术的“真实”所出现的正是这个陌生人，这个未被认出的人，这是通过摄影术将他所熟悉的、充满感情的凝视所割断的结果。这样，普鲁斯特的故事就是对于它所展开的聚焦本身的一个锐利的分析。但是，这一理论采取的是视觉与摄影的形式。在关于外祖母的精神照片这一片段的中间部分，我们发现这一奇怪的比较，它既解释出摄影的效果，也使它具体化：

> 但是，如果不是用我们的眼睛的话，它所出现的纯粹是一个身体的对象，一幅摄影的感光底片，它已经观察到行动。这样，比如说在学会的庭院中，我们所看到的，不是一个正打算招呼一辆出租马车的尊贵的学会会员的出现，而将是他蹒跚的脚步，他预防跌倒在地的背影，他跌下来的抛物线，仿佛他喝醉了，或者是地上冰雪覆盖。

这一比较毫不容情地将作为他者的、解除了感受与情感惯例保护的木偶夸张化。照相式的注视所引起的惊异也赋予聚焦这一特定的行动以历史的意义。在本章行将结束时，我们要问，在文学最为丰富与最为视觉化的叙事作品之一当中，我们希望发现什么样更为合适的告诫能够强调相互关联的、除去错误想法的、政治上活跃的聚焦分析呢？

* * *

在观众观看与进行解释时，聚焦动力学在每一包含描述痕迹的视觉本文中都发生着影响，因为正是在这些痕迹中本文变为被叙述的东西。原则上，所有本文都包含这样一些痕迹，只不过其中一些比另一些展示得更为公开而已。

九、评述与来源

本章所讨论的大部分论题属于传统的“小说理论”部分。在不同国家以及文学理论史的不同时期，根据不同的原则，概念常常互相独立地发展演化，但都被冠以一个靠不住的标题“小说理论”。它之所以靠不住，有两方面的原因。首先，小说可能是被研究得最透彻的文本形式。从这一研究中所出现的概念和特征通常具有更普遍的性质。在所考虑的类型区分范围内，小说（长篇小说）在这些研究中有时与戏剧，有时与诗歌，有时与中篇小说或短篇小说形成对照。有时（并非总是）在运用“小说理论”术语去揭示叙述学的一个大得多的范围时，批评家们把相对于其他类型与本文形式的小说的精确位置弄得含混不清。这样，就难以看清这些特征究竟适应于哪一范畴。

其次，“小说理论”这一术语之所以靠不住，还由于可能并不存在由“理论”这一术语所假定的系统。如我所说，人们的努力遍及“小说理论”的各个构成部分中完全不同的境况。我们已看到缪勒和他的追随者所关注的是小说的时间关系。在英美国家，人们的研究则针对另一时间，主要涉及“视点”理论。缪勒以技巧和定量准则进行研究。“视点”理论则主要基于精神心理

准则。看来很难想象这两类研究者致力于同一理论。在涉及理论之前所有那些不同的特征和概念必须被归入一个系统中。

热奈特的《叙事话语》（1972）试图将所有传统的叙述学的特征共同置于一个系统的理论框架之内。他将不同的时间方面与聚焦结合在一个框架中，其中也包括叙述本文。

各种方面极为不同的来源使得将它们全部置于故事层次的系统理论中变得十分困难。我曾试图通过维持一个明确的出发点来解决这一问题。这一出发点是关于素材的信息是如何提供给读者的。在这一框架内的更具技术性的方面（如不同的时间方面）可归于其中，同样像人物形象和空间等方面也可如此。在这里问题归结为：我们得到的是哪一种信息？我们如何获取它？各种成分和方面如何相互作用？

最后那个关于各成分与方面如何起作用的问题，归根到底由聚焦所决定。聚焦是本章的中心概念，它对于其他的方面具有提纲挈领的作用。除非与聚焦联系在一起，否则某些方面的意义将无法看到。而且，照我看来，聚焦是最为重要、最为透彻、最为精细的操纵方式。对于旨在揭示隐藏在其中的意识形态的新闻报道分析，应该在其考察中包含聚焦，并且不要将其局限在所谓的内容分析（content analysis），即内容的语义分析中。

自从 1955 年拉莫特（Lamert）首次对错时理论进行范围广泛的研究以来，它已经获得了进一步的发展。迄今为止，对这一问题以及其他时间方面的问题作出最为系统说明的是热奈特（1972）。热奈特将一个固定类型的每一变体看作一个（修辞学的）修辞格，这一看法反映在他的著作《修辞格三》的标题上。在这一理论框架下，可以理解他寻求用与源自希腊修辞学相应的专门术语来表达这样的修辞格。由于这些确实具有优点的术语显得相当难解，并因此而可能使人厌烦，我也竭力避免使用它们，

顶多与英语术语结合提到，除非找不到适当的英语术语。实际上，热奈特的术语也并不真如它们所显现的那么困难，因为它们是由几个介词和词干系统结构出来的。对于那些希望运用它们以作进一步分析的人来说，了解它们如何被结构出来，也许是有益的。介词 ana 和 pio 分别意味着“向/从后”和“向/在前”。para 意味着“向边上”。词干 lips 意为“省去某些东西”，leps 意为“增加某些东西”。这样，我们可以以下列实例作为结束：paralips 意为“侧面省略某些东西”，而 paraleps 则是“侧面增加某些东西”。

芭芭拉（Barbara Hernstein Smith）早就劝告人们要防止素材先于故事而存在这样一种预先假定（1980）。这一区分的悖论由查瑟（Chase，1986）详细地揭示出来，卡勒（Culler，1981）则在对心理分析和神秘小说的分析中将其理论化。尽管我支持这一区分，我完全同意对其中所固有的问题的这些分析。

阿蒙的文章（1977，在本章中我从中借用颇多）涉及人物问题。他在文章中讨论了人物最为重要的方面，并将其置于一个符号学框架内。他较晚的著作（1983）也基于同样的模式，我觉得他将人物区分为能指和所指是有问题的。

布斯（1961）讨论了不可靠的叙述者。对于空间最为著名的研究仍然是巴契拉德（Bachelard，1957）所著的、从哲学与精神心理上着眼的《空间诗学》，乌斯宾斯基（Uspenski，1973）扩展了这一问题令人感兴趣的方面。罗杰（Lodge，1977）讨论了一系列照他看来越来越富诗意的场所描写问题。莱夫布里（Lefevbre，1991）进行了重要的关于空间的研究。德·劳瑞替斯（De Lauretis，1983）提供了对洛特曼（Lotman，1977）空间符号阐释的女性主义批评。

弗里德曼（Friedman）的叙述视点类型学（1955）基于不同

准则（信息总量、“视角”、叙述者的身份与态度），因而不如希望中那样具有系统性。布斯作品中著名的第五章也同样如此。不过，他们二人的著作都包括了许多令人感兴趣的见解。叙述与聚焦的区分是热奈特（1972）提出的。对于这一看法的批评性探讨和理论上的证明可以在巴尔（即素材先于故事而存在，1984）的文章中找到。里蒙—凯南（Rimmon-kenan，1983）提供了对于叙述学的一个很好的概览，它也基于（稍有不同）三个层次的区分，并且饶有兴趣地讨论了聚焦与人物问题。兰斯渥（Lanswer，1981）对于“聚焦”这一术语的运用多少有些不太严密。近来弗鲁德尼克在其所出版的书中（Fludernik，1996），对本章所涉及的许多问题作了重要研究，并提供了详尽的考察和分析。查特曼（Chatman，1990）作了与我不同的研究，提出了电影叙述学。他宁愿运用不同的术语，以表明对于素材外的叙述代言人的聚焦与素材内的代言人的聚焦的不同。他谈论叙述者的“倾向性”以表明前一种形式的聚焦，而用“过滤”来表明后一种。也可参见查特曼（1995）与他的教科书（1992）。里蒙—凯南（1996）的研究同样有所不同，但尤其与聚焦的历史性层面和叙述相关。

凡·阿尔丰（1997）清楚地揭示了记忆与精神创伤在叙述上的难于表达，尤其是其中的第二章。这一研究大大地受到了哈特曼的启发（Hartman，1996）。

电影叙述学被附在戴维·波得维尔（David Bordwell，1985，1989），以及爱德华·布拉尼根（Edward Branigan，1992）的名下，他所做的工作与这本书并不真正相适。与之不同但更为相适的是卡雅·西尔沃曼（1983）的工作，她用“缝合”（suture）这一概念，解释了电影的内聚焦。在她后来的书中（1992，尤其是1996）她发展出“他者识别”这一术语。总体上她的工作与这里所发展出的叙述学具有多方面的关联，我对主体性的关注与她的

精神分析的导向在志趣上十分相投。

关于叙述性在视觉艺术上的反映问题，阿尔佩斯（Alpers）与巴哈达尔（Baxandall）有一个很好的讨论（1994）。米切尔（Mitchell，1995）对考察视觉艺术与文学之间难于处理的关系付出了很大精力。对于这个问题我也作了广泛的研究（1991）[①]。

---

① 以下作者列出她所引用的文学以及电影作品的出处与版本来源等，对中文版读者关系不大，故略去。

第 三 章
素材：诸成分

一、序说

“对世界的叙述无计其数。”对素材理论提出一系列新创见的罗兰·巴特在一篇著名文章中这样开头。

尽管叙述本文具有许多不同的形式，但是它们（被承认的那些形式）可以在所有文化、所有社会、所有国家和人类历史的所有时期被发现这一事实导致巴特得出这样的结论：所有这些叙述本文都基于一个共同的模式，一个导致叙述被承认为叙述的模式。从那时起，对于这一总体模式结构的研究在好几个不同国家同时在进行，这些研究已经产生了若干重要见解，尽管它们所概括出来的结论常常不是没有问题的。这些研究往往或隐或显地基于两个假设。

第一个常见的假设是，在句子的（语言）结构与由各种句子所组成的整个本文的结构间存在着一种对应或同源关系。同源关系也被假设存在于句子的“深层结构”与叙述本文，即素材的“深层结构”之间。对于这种假设，其赞成者与反对者几乎同样多，因为它在观念上会有所损伤。视觉艺术与电影学者尤其反对将丰富的视觉形象缩减为简单的故事线，而现代主义和后现代主

义叙述的研究者则认为它毫无意义。首先，更容易接受的不是将叙述或形象缩减为语言单位——句子，而是在句子与本文，或句子与素材之间的对应存在于一种共同的逻辑基础之上。对于素材模式与我们后面将要介绍的句子模式之间进行比较这样一种观念，其目的在于从句子分析中揭示出我们所熟悉的结构的逻辑原则。这种比较只不过想作一种说明而已。

对于素材的普遍模式研究的第二个出发点也是一种对应和同源关系。有一种假定认为，结构对应关系存在于叙述的素材与“真实”的素材之间，也就是存在于人们的行为与行为者在被杜撰出的素材中的行为之间，人们的经历与行为者的经历之间。反过来，要是人们意识到，如果完全不存在同源关系，就没有理论上的对应，人们也就不可能理解叙述。人们提出了两个论断来反对这一对应关系的假定。首先要指出的是，文学或艺术与真实之间的区别遭到了忽视。比如，非难法国结构主义者布莱蒙德这一谬见的学者主要基于他的“事件逻辑”。但是，它不是一个具体的同一问题，而是类似的问题。指出对应并不意味着提出了绝对相等。另一个反对意见认为，在某些类型的叙述本文，例如幻想、荒诞或实验性本文中，不存在这样一种“真实—生活”的对应关系；事实上，这些本文的特点正是表现在它们对于真实逻辑的否定或扭曲。这一异议再次可以用两种方式加以强调。否定、扭曲或现在常常说到的真实故事线的“解构”是一个与其缺失完全不同的问题。相反，这里清楚地有某些值得否定的东西。这一异议也可以用以下的论点加以反驳，那就是读者有意无意地在这样一种本文中寻找一条逻辑线索。他们在这种寻求中花费了大量精力，而且如果需要的话，他们自己会引入这样一条线来。情感的卷入，美学的愉悦，悬疑不安以及幽默都有赖于它。不论本文可能如何荒诞、纷乱或不真实，读者都会将他们认为是正常的状

态当作一条准则，根据这一准则他可以赋予本文以意义，即便那一意义只能从与那一正常性相反的情况下才能明确表达出来。比如，对后现代小说的本文描述，就清楚地表明这一趋向。为了理解本文，某种逻辑联系是必要的。

在这一假设的基础上所进行的分析也可以在视觉批评中得到发展，即便在那些看起来难于产生叙述性的相当抽象或非人物的作品中依然如此。玛丽·龙曼（Mary Longman）1996年的雕塑《相互依赖》使观众想起了骨骼（见图7）。这使它成为本章所描述的素材构架分析的一个很好的例证。这当然是一个隐喻；不应该认为作品“仅仅”意味着是一个骨架。相反，像骨骼一样的质

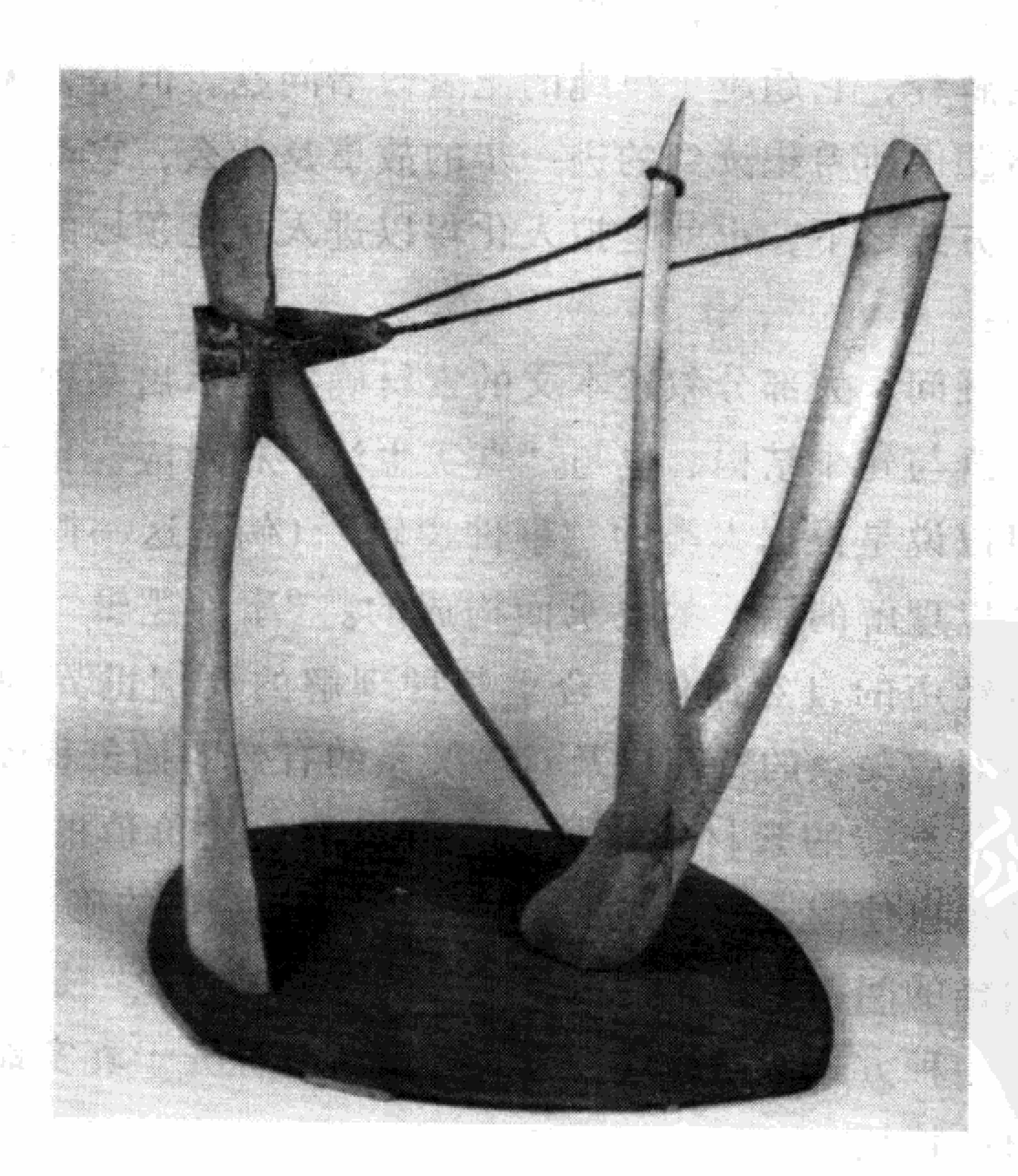


图7

地提供了一个因年代而闪着光泽的木头“骨架”。这个雕塑带有暗示性与启发性，用杰拉尔德·麦克马斯特（Gerald McMaster）的话来说，它“具有性的力量，引起一种肉欲关系”。如果这一弹弓型相互结合的两个部分可以看作拟人化的行为者的话，那么它们之间的关系就充满着张力、欲望与对抗，推与拉，被置于建立在精妙平衡基础上的永恒的叙述性中。这一精妙的平衡可以加以扩充，在种种参照、种种材料与作品形式层面的作用下，转化成为一个故事。在骨骼、弹弓、土地原色为基底的对土著文化的暗示中，提供了一个有利于密切关系背景的“论据”。光滑的木头上由于年代而闪现的光泽表示出行为者和它们所代表的人们未来生命的久长。麦克马斯特将这一作品相互关系的特性作一种生态论理观的解释，它超越了单纯的土著政治问题。但是，无论人们在这一雕塑中所希望读到的进一步的故事是什么，它都只能是在这样一种方式之下，也就是拟人化得以进入视觉领域的情况下才是有效的。

毫无疑问，大部分叙述本文的素材确实显示出某种形式的对应关系，既与句子结构、也与“真实生活”相对应。自然，大多数素材可以说是根据人类的“事件逻辑”（倘若这一概念不是被狭隘地加以理解的话）的要求而构成的。“事件逻辑”可以界定为读者所经历的自然而然、合乎某种理解的周围世界的事件进程。这一对应关系的特征以及对应关系的有效的抽象程度（即便在大多数非真实的素材中）是一个可以有启发价值的有趣的问题：它们可以使读者面向本文，而不是面向原则的确定、抽象、一般化这样的问题。换句话说，这一“真实的假设”是一个比较的措词，一种方式，通过这种方式理解或者惊异于真实地构建出来的素材的特征。

这一出发点提出一个相应的结果：关于素材结构所说到的一

切在某种程度上也与文学以外的事实相关。这一领域的各种研究者甚至将他们自己看作人类学家或社会学家，他们不但研究文学叙事作品，而且还常常研究民间故事、宗教仪式，诸如餐桌礼仪、食谱这样的通俗文化实践，以及政治论纲等。因而，这一章所谈到的一切以及前面章节中的许多部分也适用于与人类行为相联系的其他方面，适用于电影、戏剧、新闻报道以及世界上的社会与个人事件。它有助于注意这样一个事实，那就是素材成分的理论使得比仅仅是某个叙述本文层面更为宽泛的真实层面具有可描述性。

到现在为止，从当年写出这本书到现在所进行的修正经历过的许多年后，我仍然没有改变素材是跨文化与超越历史的观点，即便我对这一一般性的结论的兴趣有所减退。而我比过去更觉得所有这一切的意义不再那么不言自明。所以，我愿意在这一章特别关注“工具”的描述与表明“它们是做什么的”之间的区别。这一区别也就是在学理上忠实于结构主义与同样强烈地确信（这一点我必须弄明白是出于什么目的，而不只是为学理而学理）叙述学可以效力之间的区别。这里将安排一个插曲，展开一个与后面的概念稍有不同的舞台。为了尝试说明对于素材的独特分析的意义，我将同时进行跨学科的探讨，看看在这样的情况下在叙述学与人类学之间的相互影响（而非二者的合二为一）。

* * *

克利福德·吉兹（Clifford Geertz）在一篇著名的文章中进行了几个个案研究，意在提供对人类学一些基本问题的认识。吉兹选择以进行讨论的问题属于这样一个概念，这个概念处于人种志研究者与土著主体间关系的核心地位，同时也处于叙述学的核

心地位：这就是主体的概念。正如吉兹所表明的，主体概念的概念（它界定出在一个特定社会中的单个人）以及人与人之间关系系统的结构性质，都在很大程度上依不同的文化而发生变化。因而，主体性这一概念本身（它在叙述学对诸如描写以及素材中的行为者的审视中十分重要）不能给出一个固定不变的一般意义。

但是，吉兹所描述的主体的不同概念，与人种志叙述本身相比，在他所感受到的人对人的相互作用和影响中，更为清楚地表现出来，如果你希望的话，也可以在戏剧中表现出来。这里，在揭示出主体的不同概念时，吉兹一直将巴厘人、爪哇人、摩洛哥人表达意见的方式与手段与他自己的等量齐观，显示出一种明显的种族优越性。他解释了巴厘的鳏夫如何抑制悲伤并如何从克制哀痛中获得自己的主体地位，摩洛哥人的个性与特征如何通过血缘关系特征的网络、职业与地域的特征而显示出来。但是，他是基于西方人的概念结构来对此进行解释的，属于一种第三人称叙述的人种志。

对于人类学材料的敏锐的叙述学分析可以走得更远一些，因为这样的分析既可支撑一时扎根于真实的结果，事件“外在”于它的真实，也可支撑提出种族优越报告者的真实；在过去的分析中，叙述学家假设叙述在结构上是自足的，因而也是虚构性的。我在对希伯来《圣经》，尤其是对《士师记》（它提出了一系列敏锐的可变性的问题）的研究中，感觉到人类学对理解真实的他者的渴望与叙述学的结构本文分析间相互结合的有益性。我尤其为这样一个事实所触动，即与妇女相关的三个概念看来不足以与在翻译与集注中的现代西方的概念处女（virgin）、妾（concubine）、妓女（prostitute）相应；这不是一个任意的序列。与处女相关的问题在于，在它所出现的最接近的上下文中，通过加上像“她终

身没有亲近男子”（《士师记》：11）这样的表达，有系统地过分确定这一概念；与妾相关的是，第一个妻子没有提到（《士师记》：19）；而与妓女相关的则是父亲地位的确定性——耶弗他，一个已被确认为妓女的儿子，知道谁是他的父亲——这看起来与卖淫的观念相矛盾（《士师记》：11、19）。

我对这些问题的第一个反应，应该说是“人类学的”。正如吉兹在面对西方文化中单个主体这一极为核心的概念时显得十分令人怀疑一样，我在面对已经翻译为现代男性家族用语的、表明过去文化中的女性地位的这三个概念也感到十分怀疑。换句话说，这些翻译看起来太过于平易一般，难于支持父权制是坚如磐石、超越历史与社会形式的这样一个概念。

但是我的第二个反应是叙述学的。分析一方面对“处女”，另一方面对“妾”与“妓女”提出了不同的结构语境，即不同的素材类型。“处女”按照年龄/生活阶段，持续地与另两个涉及年轻女子的用语相关联。“妾”与“妓女”则变为同义词，对其所设定的特征“次要性”与“卖淫”则显得悬疑不定。这些判断是由叙事文的结构性质所赋予的。比如，在《士师记》中用作“处女”的名词，或者十分有趣地被过分确认，然后，由一个看起来为之着迷的男性的声音说出来，或者与关于处女的素材毫无关联，由一个女性的声音说出来。可以比较一下《士师记》中的下述两段文字：“他们……遇见了四百个未嫁的处女”（《士师记》：21：12），这里，外在式叙述者在讲述，聚焦也是外在式的，这样，这些女子就没有聚焦她们自己命定的灾难：“容我去两个月，与同伴在山上，好哀哭我终为处女（virginity）”（《士师记》：11：37），在这里，“处女”自己（耶弗他的女儿）表达了她自己的观点。“处女”与“妾”的并置出现在“我有个女儿，还是处女，并有这人的妾”（《士师记》：19：24），它表明赞同早先所做的区

隔，同时也赞同将“处女”与人生的阶段——性已成熟，但还是个未嫁的姑娘，而不是与一种状况——肉体的结合联系在一起。在这里，讲述者与聚焦者是一个女子的父亲，另一个女子的主人。其出发点在于通过提供更有吸引力的替代以保护男客不受凌辱。现在，如果作为一般意义上的处女被强暴的话，那么，一般意义上的妾则不是。主人可能会被劝告使妇女的状态处于未定之中。这些用语除了涉及年龄以外：两个成熟的女子，具有性的条件，因而可能被强暴，却仍是“新鲜如初”的。此外，有必要记住谁在承担着聚焦。

另两个概念根据素材也在改变着它们的意义。这里，当代与现代现实所假定的悬疑的有益性可以看得出来。性的欲望与常常基于推测的关于古代希伯来人生活的假定，以及考虑这些用语被运用于其中的素材的一些悬疑未定的道德观念，透露出一种结构上经常发生的结合，在其中这些涉及到女性地位的用语与父亲的房子、继承物和移植（大多数确实就是迁移）相联系。关键在于婚姻生活的地点。在这些用语出现在《士师记》的所有情况中，女性伴侣的地位是胜败攸关的，它不仅关系到她是生活或是不呆在“丈夫”的家里，也关系到呆在或是回到她父亲的家里。

这样，这些用语必须不跟承担道德上意义的概念，比如妓女，或者与等级相关的、屈就的概念，比如妾的身份，联系在一起——在《士师记》第19节中，那个父亲明显地显现出来的财富，很难让人接受这样一种看法，即这个女子是由她贫穷的亲人卖给人作妾的。相反，通过叙述学的分析，翻译中的原文的问题转变为人类学的问题。这些用语必须与婚姻形式问题相联系。《士师记》中展现了其他一些征兆，这些征兆表明通过暴力从父系所在地（patrilocal，被错误地称为母系的，matriarchal）婚姻向

男系所在地（virilocal）婚姻的转变（《士师记》：15）[①]，假定这一张力构成叙事文的基础，以及假定这些难以预料的用语的运用，都有助于对这一最令人费解的段落的解释，尤其是它最后的一部分。

这里所出现的跨学科的相互作用是什么？让我们假定，我通过吉兹那儿所认识到的，留给主体范畴的内容以一种未定之状。对于他所提出的，我们认为作为他者的依据明显不协调的，不是愚蠢的言语。这样，人类学“首先开始”。结果，我不再对耶弗他的女儿可能想到的她即将临近的死感到吃惊，而一个现代的现实的心理学家可能会怂恿人们这样想。取而代之的是，将她的话看作某种宗教仪式行为的表示。通过对素材的考虑，这一用语的意义可以与阶段而不是与状况相关联。但是，我只能这样做，因为在第二步我将把这一孤立的用语与叙述结构联系起来。这第二步是吉兹所未做的；相反，他是以一种我所指出的双重的声音来叙述的。

在第二种情况，即妾与妓女的情况下，两个学科之间的处理是不同的。素材的叙述学分析“首先开始”。结构特征发现，女性地位与婚姻地点、遗产与财产之间的系统联系再次涵盖了人类学的论题。但是，那一背景属于已得到确认的知识，而不是方法。方法论的问题在叙述学的结构分析所承担的真实中是悬疑未定的。吊诡的是，那一悬疑未定是必要的，以便较少出现关于他

① 这里所涉及的《圣经》故事是这样的：参孙娶了一个非利士人的女儿为妻，后来在他上父亲家去的时候，参孙的妻归了他的陪伴，就是做过他朋友的。“过了些日子，到割麦子的时候，参孙带着一只山羊羔去看他的妻，说：‘我要进内室见我的妻。’他岳父不容他进去，说，‘我估定你是极其恨她，因此我将她给了你的陪伴。她的妹子不是比她还美丽吗？你可以娶来代替她吧！’参孙说：‘这回我加害于非利士人不算有罪。’”于是他将非利士人的禾稼、橄榄园都烧了。非利士人弄清原因后，“用火烧了妇人和她的父亲”（见《圣经·士师记》第15节）。

者的种族优越的真实观。换句话说，叙述学与人类学在这里始终论辩性地交织在一起。

叙述学与人类学之间这种相互作用，在它完全致力于对叙述学所提出的主要挑战，确切地说，即叙述的社会蕴涵也就是它与真实的关系时，具有更为密切的关联。正如我们已经看到的，赋予结构分析优于语言反映理论的地位实际上有助于达到真实，它迂回地使之更多而不是更少地得以进入其中。要冒风险的东西是三种思想意识的相互交织以及它们对真实生活的影响：古代男性的思想意识，按照这种思想意识，妇女的价值在于其身体的完整；古代女性的思想意识，按照这种思想意识，生活阶段的转变是至关重要的时刻；而现代的思想意识则将性的排他性设计为古代叙事的主要出发点。叙述学的分析已经帮助把它们理顺。这样它就帮助使他者具有合理性。尽管不是直接地，它也使之更容易看出在同一性中他者的性质：也就是说，在什么样的程度上，这些现代的翻译是由男性的思想意识所赋予的，从而抑制了对女性的关注。

* * *

如果说完成了对于素材关系的例证分析，那么，让我们开始对程序与步骤的研究。在早先所引用的阿普提卡尔的画作《我六岁》中，组成素材的材料可以分为“固定”与“可变”的成分，换句话说，可以分为客体与过程。成分不仅可以作为在大部分素材中稳定程度不同的行为者来理解，而且也可以作为地点与事情来理解。这里，可以有那个男孩，他的姐姐，他的母亲，魔鬼的眼睛；厨房，街道，可能还有他的父亲在成人礼上演奏音乐的地点。过程是在客体中，与对象一起或通过对象而发生的变化，换

句话说，即事件。在这里的事件可以有姐姐让男孩从他藏身的双手中“出来”；父亲的离开，母亲的担心。过程一词强调在诸事件间的发展、连续、变更与相互关系的观念。对象与过程这两种成分对于素材的构建都是不可或缺的。少了一个，另一个就无法起作用。

二、事件

选择

在本书中，事件被界定为“由行为者所引起或经历的从一种状况到另一种状况的转变”。“转变”一词强调了事件是一个过程、一个变更这一事实。但是，试图确认本文中哪些句子表明事件却往往并不那么容易。困难不仅来自于有过多的句子涉及可以看作为过程的成分这一事实，也来自于这些同样的成分依语境的不同往往既可看作客体、又可看作过程这一事实。这样的选择将产生一个极大数量的成分，处理如此众多的成分是不可能的。而且这些成分仅可相互进行比较（要建立起相互关系的话，这是必要的一步），如果它们显示出起码的对应关系的话。下面将依次讨论三个准则，每一个都进一步限定要考查的事件的数量，每一个都进一步对前面已给定的事件定义提出一个不同的侧面。

第一准则：变化

请比较下面两个句子：

①约翰病了。(John is ill.)

②约翰病倒了。(John falls ill.)

句①描述了一种状况，句②则描述一种变化。这一区别可由动词看出。这样，我们可以以考查句②可能发生于其中的系列事件作为开端。试想象将前面的本文片断阅读如下：

③约翰在打扫他的房子。(John was cleaning his house.)

约翰的病中断了他的活动，就此表明一种变化。但在这种情况下，句③同样可以既居于句①，又居于句②之先。

④约翰在打扫他的房子。约翰病了。

这个句子完全可以理解成：

⑤约翰在打扫他的房子。约翰病倒了。

在两种情况下，清扫的活动都被打断，虽然在任何一种情况下这一点并未明确地表述。句④与句⑤以同一种方式有别于如下一个本文片断：

⑥约翰在打扫他的房子。约翰病倒了，所以不得不停止清扫。

在句⑥中所建立起来的明确关系在句④和句⑤中仅仅是暗含的。句③与句①，或句③与句②之间的关系，对于作事件分析是明确的；只有在一个序列中事件对素材的进一步发展才具有意义。根据这一观点，考虑一个孤立的事实是否是一个事件就毫无意义。信息呈现于其中的语言形式可以是一种标识（indication)，但它

并不总是明确的。“我六岁，藏在我的手后面”并没有给予语言的标识。根据随后的部分，我们将这一句子看作为状况的描写，它为“‘魔鬼的眼睛就要来看你了！’我姐姐尖声叫道”所打断。而且，一般地假设每一个事件由一个行为动词所标明也并不是合理的。“当然，我得瞧着”清楚地标识出一个事件——看，一个中断了隐藏的行动——但是，主要动词并未将这个事件排除在外。当然，重述每一个事件以使一个行为动词出现在句子中，譬如动词“停止”出现在句⑥中，这里则是“看”，是可能的。这为使事实之间的任何暗含关系明晰化提供了一种方便的办法，并且可以导致事件的预先选择。然而，这样做的结果仍会使可能的事件的数量变得十分庞大。

第二准则：选择

在我们前面所引用的巴特的文章中，作者区分了功能性事件与非功能性事件。功能性事件在两种可能性中开启一种选择。使这一选择得以实现，或揭示出这一选择的结果。一旦作出选择，它就决定了随后的素材发展中事件的进程。这可以用一简单的例子来说明。试比较下述本文片断：

⑦利慈离开家去工作。
　她朝左拐，然后一直往前走。
　她在八点半钟赶到。
⑧利慈离开家去工作。
　她一直朝前走，然后穿过街。
　她昏迷不醒，八点半钟被送进医院。

两个本文片断中也暗含着某些东西：句⑦利慈顺当地走过一段距

离；在句⑧中，当穿过街道时，她被撞倒了。如果八点半以后不久，在工作中发生什么事情影响到素材的进一步发展，那么“她朝左拐”的陈述可以被看作构成一个事件：因为行为者选择了一定的路线，她按时到达，使下一个事件成为可能。如果情况不是这样，也不意味着朝左拐没有意义。它不能被包括在功能事件系列中，但它可以表明所讨论的行为者的某些特征。比方说，可以表明对工作的守时的态度，对一定路线的偏好，或左翼的政治观点：这一点取决于作为整体的本文的意义网络。然而就这一分析的目的，即功能事件的选择而言，这一本文片断可以不予考虑。在句⑧中，发生了很有可能对其余部分的素材产生影响的事情。行为者被撞倒，如果她选择了另一条路线，事情可能就不会发生。反过来，这一事故又提供了一系列可能性。利慈是被有意还是无意撞倒的？是被熟人还是生人撞倒的？这些问题可以构成一个侦探故事的材料。“她一直朝前走，然后穿过街”一句表明了一个功能性事件。但是，即使句⑧的结果比句⑦更为引人注目，这也并不表明类似句⑧中的事件总是符合这一准则。如果这一本文片断与其余部分的素材无关，而仅仅涉及素材发生于其中的世界——事故可以说明比如高峰时期的交通阻塞——那么，在句⑧中朝左拐与穿过街之间的选择就不是一个功能性事件。正如前面一段的选择那样，一种直观的决定往往是必要的。指出功能性的形式特征并不总能做到。然而共识可以达成，这一事实在查特曼运用这一方法对乔伊斯的《都柏林人》所进行的叙述分析中已经被揭示。

第三准则：比照

选择事件的第三条准则是由亨德里克斯（Hendriks）提出的。在一篇纲领性的文章中，他提出了从本文经形式过程抽取出素材结构的富有前景的方法。其中的一个要点有助于将巴特的方法形

式化并使之进一步完善，这样其结果较少直观性，功能性事件的数目也进一步减少。亨德里克斯的出发点是素材结构由比照所决定。两个或两组行为者彼此比照。素材的每个阶段——每一个功能性事件——都由三个成分构成：两个行为者与一个行动；用亨德里克斯所运用的逻辑术语来表示：两个中项一个谓项；用另一种公式来表示，则是两个客体一个过程。从语言学角度说，应该可以将这统一体表述为两个名词成分与一个动词成分。那样，基本句子的结构就变成：

主语—谓语—（直接）宾语

其中主语和（直接）宾语必须是行为者，即行动的承担者。

根据第三准则，只有那些由这样一个基本句子所体现出来的本文片断才构成一个功能性事件。试比较下列本文片断：

⑨利慈写一封信。

⑩约翰累得气喘吁吁，他坐了下来。整个房间洗刷一新。他觉得已得到酬报，因而就自斟了杯咖啡，放了两块糖，加了点儿浓牛奶，从书架上取出了《风流韵事》书系中最新的一种，“这是工作后最佳的消闲书”，他自言自语地说。“不太难。”但家务事太费劲儿，他简直没法集中精力。

⑪约翰打死一只苍蝇。

⑫约翰杀死一个女人。

根据亨德里克斯的准则，句⑨缺少一个成分。有一个主语，一个谓语和一个直接宾语，但是，最后的成分（一封信）并非一个行为者。这样一来，必要的比照就无法成立。阿普提卡尔的故事开

头的句子同样也仅只有一个主语。但是，写信是一个行动，其先决条件是要有一个收信人。正像隐藏要有一个先决条件，那就是有一个人正隐藏在某个人身后一样。信要写给某人。虽说第二个行为者在这个句子里并未特别指出，他或她的存在是暗含在内的。因而，句⑨可以借助于周围的本文片断这样重写：利慈写（一封信给）约翰（或给税收检查员、她的雇员、她的朋友）。由于可以用这种方式重写句子，我们可以将它看作与素材结构相关。

这种可能性并不包含在句⑩中。尽管约翰完成了一系列行动，而且这些行动还向读者表明他的生活方式，可约翰仍然是一个孤立的行为者。他的行动并不被看作是一系列功能性事件，因为它们没有引起约翰与另一个（一组）行为者关系间的任何变化。

句⑪与句⑫具有共同的主语和谓语：两个句子都可以提供关于主语的身份的同样多的信息，但两者间的区别是清楚的。这里，直接宾语本身的特征还是不能提供确定的答案。对苍蝇或者女人是否可以被看作一个行为者这一问题的回答同样取决于语境。想象出一个约翰不断地碰到一只苍蝇的素材，就像在拉·封丹的寓言《马车与苍蝇》中那样，这一点是有相当可能性的；另一方面，谋杀也可用以说明一个角色的特征，而对于素材的发展没有丝毫影响，就像在欧茨的短篇小说《变成塑像的男人》中那样。在这一作品中，一个绝不能被视作行为者的女人被杀害了。

我感到有一种强烈的欲望想去反驳这一选择系统。不是由于它不充足，而是由于它遗漏的太多。阿普提卡尔的自传性故事至少包含着一个对立的事件：姐姐的挑战使男孩去看。它包含着基于选择但不是对立的事件：父亲的离开，做节日的装饰。几个事件都仅仅基于变化，像“我在厨房等着”。但是许多事件，其中最为重要的一些并未提到，仅仅是暗含着的。描述句“她曾经是一个艺术老师”暗含着一个基于选择的重要事件：母亲放弃了她

的职业以抚养家庭。对我来说，最为重要的事件是她在结尾时的话，她试图施加影响使他的儿子成为一个外科医生，而不是艺术家。现在，让我们记住这一点作为一个个案，在其中系统的理论可以说失效了；或者作为一个可能会继续发生的个案，因为它构建了具有暗含功能故事。这是比任何结果都要好的结果。

相互关系

按照本书的界说，素材是"按逻辑和时间顺序串联起来的一系列事件"。一旦我们决定哪些事实可以被视为事件，我们也就可以描述连接一个事件与另一个事件的相互关系：一系列事件的结构。结构主义的方法告诉我们可以如何做。从巴特关于所有素材都基于一个模式的假定出发，我们可以首先探讨一个抽象到可以被视为放之四海而皆准的模式——直到有关的模式或者被摒弃，或者被改进为止。然后将这一模式"放置"在被考察的那篇本文中，换句话说，我们考察以何种方式，在什么范围内可以将具体事件纳入基本的模式中。这一研究方法的目的并不在于将本文强行纳入一个总体模式中，并得出本文确实属于叙述性的结论。这样一种程序已经使结构主义叙述学带上了坏名声。它在试图说明资料体时，对检验可疑的情况可能是最为有用的。更确切地说，具体素材与一般模式间的比照，能使有关的本文素材结构的描述更为精确，这样，特定的结构才凸显而出并变得可见。"完完全全的契合"以及对基本模式的任何偏离都会影响本文的意义。

有一种模式为这一可能性做了足够准备，它正是由布莱蒙德提出的。必须指出的是，他是从上述第一部分所讨论的第二个假定出发的：据他认为，叙述的普遍性是由那些控制着人类思想与行为的同样准则所规定的。这些准则由逻辑与常规的限定所确

定。例如，逻辑准则就是先有因，后有果；这样，主人公就在被子弹击中之后死去。而常规限定则是一个工人不是一个富翁。两类限定彼此相关。常规限定可被视为由历史与文化决定的群体在具体情况下对逻辑准则所做的阐释。在常规限定中，还包括特定类型的本文必须遵从的传统规则，例如，古典悲剧发生在上层社会圈中。常规限定是建立在思想意识与政治立场的基础之上的。这在更早的本文，或者来自其他国家的本文中，与我们所接近的本文相比显得更为明显，因为我们不会简单地将对一个读者是“正常”的东西，也认为对其他读者同样如此。比如，拉法耶特夫人（Madame de Lafayette）的《克莱芙王妃》中的女主人公就打破了常规，她（闻所未闻地！难以置信地！）告诉她的丈夫她已经爱上了另一个人，这是今天的读者所难以想象的。“有什么大惊小怪的？”可能是任何不动声色的读者对19世纪法国上流社会与今天大部分欧洲社会之间文化差异的反应。

在错误地将常规限定看作普世性规则的情况下，对立的趋向同样也会出现，对任何规范不予理会，不去分享，这就使阅读成为一种有限的经验，而阅读来自其他文化的本文也会变得令人厌烦。因而，即便在今天，或许确切地就是在今天，我们值得花时间通过提出模式“适应”的问题，相对于不同的叙事作品，去体味我们自身的规范。

如同每个模式一样，布莱蒙德的模式也是抽象的。这意味着他提供了一系列术语，这些术语可以描述大量事件：这些取自每一个不同素材的事件都可以“翻译”成这些抽象的术语。用这种方式，事件之间的相互关系就可一目了然。下一部分含有这一模式的简要复制，其后还有对决定相互关系的其他一些原则的简要概括。

叙述圈

素材可以视为一系列事件的特殊组合。素材作为整体构成一个过程；而每一个事件也可被认为是一个过程，或至少是过程的一部分。有些理论是十分古老的，根据亚里士多德以及布莱蒙德，每个素材中可以区分出三个阶段：可能性（或有效性）、事件（或实现过程）以及过程的结果（或结论）。三者中任何一个都不是必须的。一种可能性可能实现也可能不实现。而且即使事件得以实现，也并不一定能保证有一个成功的结果。下面的例子说明了这些可能性：

①利慈想挣张文凭。

下列的可能性也是存在的

a. 利慈想挣张文凭（可能性）
b.1 她准备考试（实现过程）
b.2 她不准备考试（非实现过程）

在句 b.2 中，圈子过早地完成了；在句 b.1 中，开始了第三个阶段：

C.1 她通过了考试（结论）
C.2 她考砸了（否定的结论，这一结论可以导致圈子重新开始）

这些阶段并不总能在本文中明显地发现，就像下面的例句所表明的那样：

②约翰想请女朋友吃一顿丰盛的晚餐。牛肉的味道可口极了。(因店关了门，所以约翰只好用三明治来款待。)(牛肉倒不错，可惜烧过头了。)

上面是对巴特选择准则的一个阐述。布莱蒙德称这第一个组合为基本序列（elementary series)，这些序列互相结合。基本序列结合成复合序列（complex series)，可以呈多种形式。这些过程可以一个接一个发生。在这种情况下，第一个过程的结果也是一个新的过程的开端（有效性)。

③约翰累了（=他可以休息)
他在休息（=他觉得歇过来了)
他感到精力充沛（=他又可以工作）=约翰觉得歇过来了（=他可以工作)
他在工作（=他累了)
他累了（=他可以休息)，
等等

这些过程也可嵌入另一过程中，比如，当一个可能性向另一个开放时，或当一种实现过程导致另一种可能性时。

④约翰累了（=他可能入睡了)
约翰入睡了=约翰可能忘掉了他的考试
他忘掉了他的考试
他考砸了
约翰觉得歇过来了

在这个例子中，第一序列，即“首序”，导致约翰状况的一种改善，嵌入的序列导致状况的恶化。正如这个例子中所显而易见的，为使素材进一步延续，所谓“首序”并不一定比嵌入序列更为重要；在上面的例子中，嵌入序列可能更为重要。这样的情况可能导致素材“风格”特征的产生。比如，当重要的事件持续不断地嵌入成为重要事件起因的日常的、平庸的事件中时，可能就会产生某种效果。比方，它可能是宿命论的一种表现，人类对抗世界的软弱无力的表现，或一种存在主义人生观的表现。另一方面，一个“最低限量”的素材（其中重要的事件未曾说明，但给那些表面上看起来不重要的日常事件“着色”）常常孕育着重要性。这一情况出现在阿普提卡尔的故事中。

在例④中，我们可以指出首序与嵌入序列之间的一种因果关系。情况当然不一定非此不可。嵌入序列常常为首序提供一种说明。

⑤彼得侮辱约翰
约翰十分愤怒 = 约翰要求得到解释
彼得作出解释
约翰不再愤怒 = 约翰表示理解

在这个例子中，要求解释是愤怒的特殊形式。也可能以另一种方式表现出愤怒，比方说揍某个人；在这种情况下，另一个嵌入序列与对首序的另一个说明将要展开。阿普提卡尔的小男孩“当然”得看，当他的姐姐试图用魔鬼的眼睛来吓唬他时。从第一个序列到第二个序列的转变可以用两种不同的方式来解释。了解到第一个结果（“当然，我得瞧着”），男孩瞬间并没有准备顺从这

一恐吓。反而正是由于他了解到要去看，他将克服对魔鬼眼睛——视觉表现的禁忌的恐惧。

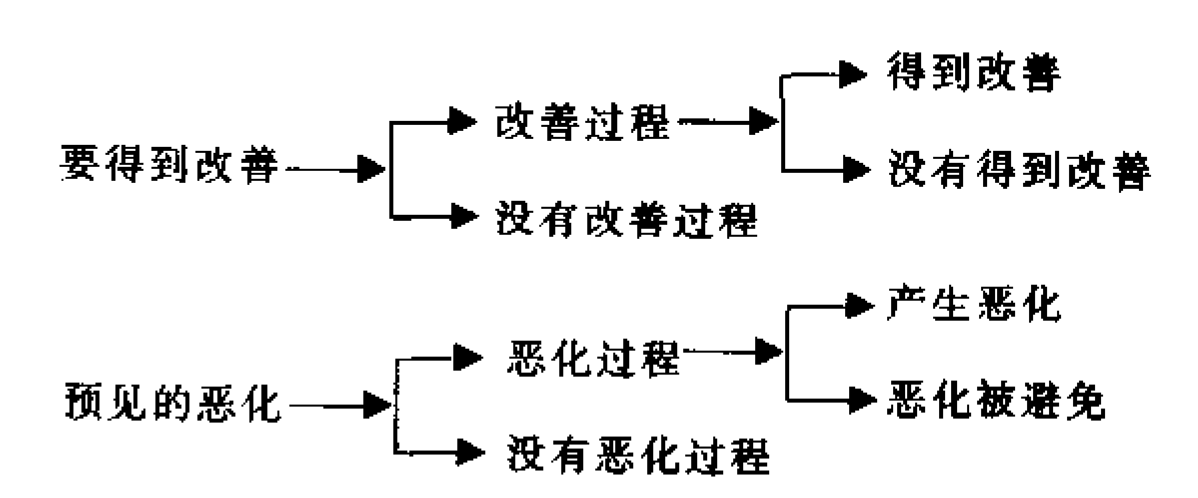
连续与嵌入的可能性无限多样，所以可以形成无数的素材。布莱蒙德的这些序列的进一步结构基于他下述对叙述本文的界说：

> 叙述本文由语言行为所构成，通过这一语言行动，一系列具有人类利益的事件被整合进这同一行为的整体中。（布莱蒙德，1973年，186页）

关于素材，这一界说与在本书前面所做的界说的不同之处仅仅在于增加了“人类利益”几个字。由于这一不同事实上属于理论上的问题，实际上也是可以接受的，因此无须对此做进一步讨论。但是，值得注意的是，正是由于某种形式的“人类利益”，使如此之多的叙事作品吸引了读者的注意。

过程之间的一个区分在于改善过程与恶化过程之间。两类过程都是可能的，两类过程都有可能或无可能实现，两类过程都可能成功地或不成功地终止。

例⑤表现出一种可能的恶化，这一恶化由嵌入的改善而避免。在例④中，改善过程包含着一个嵌入的恶化，而在例③中表现出互相紧随的改善与恶化。



改善或恶化的不同过程以一定的方式组合，共同构成叙述圈(narrative cycle)。这是布莱蒙德用以指涉这种结构的术语。每一过程都具有各自的语义学内容。一系列的可能性已由布莱蒙德进一步推出。将语义学标记应用到事件中使比较不同素材的结构变得更为容易。下列改善过程可以相应地得到区分：

任务的完成
同盟者的干预
对敌的消除
谈判
打击
报复

这六个可能——在同样的抽象程度上还可能想出其他的可能性——并非都必不可少。当这些可能性被看作具体事件的理论抽象物时，它们就可以在许多本文中发现。比方说，报复可以采取惩罚、复仇或报应的形式，这几种报复的类型反过来还可以进一步明细化。

同样的情况也适用于恶化过程。布莱蒙德列举如下：

失误
义务的产生
牺牲
遭受的打击
忍受的惩罚

失误，可以表现为譬如错误、缺点或罪过的形式，而这些变换的

形式又可以呈其他具体的形式。素材中的最初的情境总是一种不足状况，在这种状况中一个或多个行为者希望引发变革。素材的发展，揭示出变化的过程依据某些模式包含着相对于最初状态的某种改善或恶化这一事实。

其他结构原则

所选择的事件可以用各种不同的方式将其彼此串联。由于这一原因，我们所要谈的不应该是素材的独一无二的结构，而是一种结构。布莱蒙德的模式可以作为一个基础，但也可以不予考虑，不是由于它无效，而是由于我们可以预见，其结果将与讨论中的素材并不十分切合。

下述建议未进一步详述。这里把它提出来好给出一个有关多种可能性的概念。这样做也就是要弄清楚结构是由作考察的主体在所选择的事件与其他资料相结合的基础上所形成的这一事实。这些可能性旨在让人们对我们将结构引入到成分集之中的方式有一个印象。这并不意味着我们可以为所欲为。结构必须建立在材料基础上，材料与运用材料所做的一切之间的关系必须弄清，某种程度的关联应预见到，以便使人有兴趣去完成分析。虽然伍尔夫《到灯塔去》中的天气常常是阴冷的，但将发生在阴冷天气中的事件与发生在晴好的或一般气候条件下的事件相对照，以建立起一种结构原则，看起来似乎并不恰当。

第一，事件可在有关的行为者的特征为基础进行分类。如果时间先后顺序被保持或者重构，素材就被分割成片语。比如，行为者 A 是从事件 1 到事件 6 的主体，行为者 B 是事件 7 到事件 15 的主体等等（关于素材中的“主体”，请见下面第三部分）。在《我六岁》中，素材的第一部分面对的是男孩和他姐姐，而后来则由母亲“接手”。成分之间的相似性表明第一部分预示了更具

有决定性的第二部分。事件也可在客体的基础上，也就是在经历行动的行为者基础上进行分类。两个最重要的行为者互相遭际于其中的事件可以与这两个行为者之一和另一个次要的行为者卷入其中的事件进行比较。

第二，分类可以在遭际的性质基础上进行。词语的（口头的）、精神的（通过思想、感情、观察力）或身体的接触存在吗？这些接触是成功的还是失败的，抑或无法确定的？这些材料可有助于在许多繁难的现代本文中找出意义来。比方说，如果两个最重要的行为者之间的接触主要是精神上的，并且是不成功的，而其他材料能够坚定我们的看法的话，那么，我们可以得出这样的结论，即这一主题是异化主题，20世纪的突出主题之一。身体与精神联系之间的关系可以表示另外的主题。

第三，事件可以依据时间间隔来布置。某些事件可以同时发生，另一些事件则可以相继发生。后者形成一个相连的序列，有时被一个其中什么事情也未发生，至少什么也未叙述的时间跨度所“打断”。“她曾经是一个艺术老师”暗含着在“做一个艺术教师”与眼下家庭主妇的状况之间的一段长时间。在姐姐试图吓唬男孩与母亲担忧的话之间，时间的流逝可以从“午饭后”看得出来。

第四，事件发生的地点也可导致结构的形成。根据有关素材的不同，可以有不同的对立关系：内—外，上—下，城—乡，这里—那里，等等（洛特曼，1977，330页；对于女性主义的批评，见德·劳瑞替斯，1983）。在《我六岁》中，厨房的中心位置以两种方式得以表明，两者都通过与外部世界的隐含的对立而出现。第一个事件，即面对自己的姐姐，其地点未特地标明，而素材后面的部分则发生在厨房里。街道作为厨房的另一面而加以标示，两者都通过父亲的离开表现出来，通过窗子可以看到孩子们在做

他们的节日装饰。

这些可能性相互之间可以结合。譬如，我们可以预见当事件在内部发生时行为者 A 总是主体，而当转变到外部时则行为者 B 为主体；或者，在一种情况下联系总是或差不多总失败，而在另一种情况下则成功；或者，A 特别期望言语联系，而 B 则期望精神联系。由我们无法事事都调查这一简单事实所必然产生的直觉选择，可以通过我们的分析而变得一目了然。还会带来一种益处，那就是在固守同一个主体间可理解的分析模式的同时，还能使我们得以在很大程度上追寻我们自己的利益。

三、行为者

选择

在界定“事件”这一概念时，我们已经运用了“行为者”这一术语。在事件的选择以及序列的形成中，行为者始终是一个重要的因素。因而，在下面的章节中，行为者将根据他们与所引起或经历的事件序列（正如我们所界定的那样）的关系而加以对待。为了着手这一分析，首先有必要选择哪些行为者必须予以考虑，哪些则不必。在某些素材中，有些行为者在某一素材结构中并无功能性成分，因为他们没有引起或经历功能性事件。这一类型的行为者可以不予考虑。前面所阐述的在这里同样适用，即对于行为者最初不予理会并不意味着这一行为者没有意义，而只不过表明这一特殊的行为者并不形成功能性范畴的成分，因而无需考虑。广为人知的例子就是 19 世纪小说中打开前门的看门人或女仆。这样的行为者行动着，他们打开门，这样也就适合于行为者的界定，但他们的行动并不属于功能性事件的范围。因而他们处于这一分析的范畴之外。这不是出于偶然性，而是与他们所可

能有的参与相比较，更突出地表明他们的文化地位。这并非说他们作为一定社会阶层的表征会无意义。在那种情况下，他们有助于对小说中所给定的对资产阶级社会的描述。他们也可能用于表示一种特殊的空间用途，他们守护着内部与外部之间的界线。为了获得对事件之间关系的洞悉，有必要把行为者限制在功能性行为者的范围内。在做这一点时，可以依靠先前的事件分析。如果这一分析已被略去，对事件的直观概括可以提供一个初步的起点，这一起点过后可以通过比如抽取选择的实例来验证。不过，如果用心目中已有的对行为者的某种划分来进行概括，那么这一过程必然会恶性循环。一个居中的解决可以是要求几个人写出概括，然后运用他们共有的成分。在教学实践中，这对于吸引学生们进行集体分析是一个有益的方法。

行为者的类别

素材理解的一个重要方面在于将它的行为加以分类。以人类思想和行为都朝向一个目标这一假定为基础，像格雷马斯这样的结构主义者已经构造出表现与这一目标的关系的模式。这一模式要求其操作原则具有普遍有效性，而且不限于创造的素材。此外还要求在素材结构与句子结构之间存有一种类似。但我们必须记住，这一类似关系只不过是一个实践的出发点而已；它并不是自始至终得到贯彻，并且仅仅基于一种逻辑性的类似。因而，最好将素材结构与句子结构间的类似视作仅仅在教学目的上有其用途。它使人们得以用众所周知的、大多数人在某种程度上从小学起就已熟悉的句子结构，来说明素材的范畴。

如先前所提到的，模式始于故事成分间一种目的论的关系：行为者具有一种意图，渴望奔向一个目标。这种渴望是某种令人赞同或喜欢的事物的实现，或者对某些不赞同或讨厌的东西的逃

避。动词“希望”和“害怕”表示出这一目的论的关系，从而用作故事成分间意图关系的抽象词语。

在这一模式中，行为者的类别我们称之为行动元（actants）。一个行动元是共同具有一定特征的一类行为者。所共有的特征与作为整体的素材的目的论有关。这样，一个行动元就是其成员与构成素材原则的目的论方面有相同关系的一类行为者。这种关系我们称为功能（function）。这是一个典型的结构主义模式：它是按照现象类别之间的固定关系来构想的，这是结构主义的一个标准界定。

主体与客体

第一个与最重要的关系存在于追求一个目标的行为者与那一目标本身之间。这一关系可以比作一个句子中主语和直接宾语间的关系。因而，首先要区分的两类行为者就是主体（subject）与客体（object）：行为者 X 渴望着目标 Y。X 是主体—行动元，Y 是客体—行动元。举例说，在一个典型的爱情故事中可以填上下列程序：约翰—想娶—玛丽。约翰是主体，玛丽是客体，素材的意图因素表现为“想娶”的形式。

客体并不总是一个人物。主体也可能渴望达到某种状况。比方说，在司汤达的《红与黑》中，人们可能发现下面的图式：于连—想获得—权力；或：于连—渴望—成为一个有权势的人。在素材中发现的其他意图客体有富豪、财产、智慧、爱情、幸福、天堂中的位置、长眠之地、加薪、公正的社会，等等。这样，行动元，及其具体化身——行为者，在理论上是与具体化的人相分离的。这一点已涵盖在我们有关结构的探讨中。然而，由于（正如我们先前所说）素材原则寓于其意图方面，实践的结果是主体往往是一个人或人格化的动物（在动物寓言中），或一个客体。

下列例子使我们对上述的多种可能性有一个印象，这种多样性可“转换”成下列基本的结构图式：

行为者/行动元—主体	功能	行为者/行动元—客体
①约翰	想娶	玛丽
②安娜·沃尔夫	想成为	一个独立的女人
③老人们	想阻止	别人发现他们的罪恶
④玛格丽特	想知道	谋杀者的身份
⑤杀人犯	想避免	玛格丽特的发现
⑥马克思主义者	希望实现	一个无阶级的社会
⑦拇指汤姆	希望	平安返回
⑧山鲁佐德	想阻止	国王杀死她
⑨男孩	想成为	艺术家

读者无疑在这个序列中已经识别到一系列著名的素材或者素材类型。它们取自完全不同的本文类型：书信体小说（①），女权主义者小说（②），19 世纪小说（③），现代侦探小说（④与⑤），社会哲学著作（⑥），童话（⑦），民间文学中的一个故事序列（⑧）与绘画（⑨）。我们后面还要回到这些例子中去。现在，我们只需认识到，在许许多多素材中（如果还说不上是在所有素材中），可以指出相似的图式来，这一点是极有可能的。

施动者与接受者

主体的意图本身无力企及客体。这里总有一些施动者，或能使其达到其目的，或阻止其这样做。这一关系可以看作为一种交流形式，所以我们可以区分一类行为者，这些行为者由那些支持主体实现其意图，供给客体，或使之能够得到供给或给予的人组成，我们将其称为施动者（power）。客体给予的对象就是接受者

(receiver)。格雷马斯运用的法语术语分别是 destinateur 与 destinataire，其最准确的英译是“sender”（发送者）与“receiver”（接受者）。但必须牢记的是，“sender”（发送者）表示一种干预或主动介入的意思，而这有时不见得适用。这就是“施动者”可能是一个更好的术语的原因。

施动者在许多情况下并非人物，而是一个抽象物，如社会、命运、时间、人类自我中心、聪明等。接受者也可以体现为人物。这样，素材类型学可能与这一行动元的具体化有关：在童话中，“发送者”大都是人，常常是一个在一定情况下将其女儿嫁给一个渴望中的主体的国王。在心理小说中，主体本身的性格特征往往是或促进、或阻止目标实现的施动者。在许多所谓 19 世纪的“现实主义”小说中，资产阶级社会的阶级结构是决定性的——一个人的生活由其社会背景所决定。也可能同时有几个施动者在起作用。一个性格特征（抱负）与社会施动者（区分为贫与富）的结合可能作为肯定与否定的施动者发生冲突。

接受者与主体常常是同一个人。他自身期望某种东西或某个人。但由于情况并不总是这样，就有必要对这一类行为者类型加以细分。

原则上，主体与施动者比起客体与接受者在语法意义上更占优势，或更为主动，因为他们是动因或（语法上的）主体，不论是意图/回避功能，还是给予/接受的功能。

我们已经提到两种行动元结合成一个行为者的可能性，或反过来，施动者这一行动元具体化为几种特殊的施动者。这使我们意识到，我们模式的基础在于数值不等（numerical inequality）原则。这一原则，不管看起来问题有多大，它同时又是这一模式存在的理由。原则上，所有行动元都体现在每一素材中：没有行动元就不存在关系，没有关系就没有过程，没有过程就没有素材。

但是，行为者的数量是无限的。间或我们也会在一个素材中发现一个行为者，比如说一个女主人公她在与自身，与自身的感情、狂乱等等作着斗争。另一方面，也可能有大量行为者，整个一群人，整个军队，或大学的群体共同形成一种行动元。四种不同的行动元结合成两个行为者的例证，仍然是那种典型的爱情故事，在这类故事中，接受者是渴望的情人自身，施动者与客体相结合：她“给予”自身。

他：主体＋接受者
她：客体＋施动者

基于这一分析，人们可以洞悉形成这样一个素材基础的施动者之间的关系。从字面上看来，主动的主体在他接受者的角色上是被动的：他必须等待并且看看是否将接受到渴望的客体。另一方面，被动的客体也是主体，因而作为施动者的角色就更为自主。明显被动的客体行动元，作为施动者，是大背景的决定因素。力量被均等地分给两个行为者。因而角色的转换并不意味着施动者的转换，使“他”没有理由感到恐慌。但是，一旦“施动者”行动元被置于其他地方，那么情节也就会发生变化。对称的格局会消失，情节的发展有赖于主体与施动者之间的共谋或缺乏共谋。

前面部分的例证现在可以加以扩充：

行为者/行动元一主体	功能	行为者/行动元一客体
①约翰	想娶	玛丽
②安娜·沃尔夫	想成为	一个独立的女人
③老人们	想阻止	别人发现他们的罪恶

④玛格丽特	想知道	谋杀者的身份
⑤杀人犯	想避免	玛格丽特的发现
⑥马克思主义者	希望实现	一个无阶级的社会
⑦拇指汤姆	希望	平安返回
⑧山鲁佐德	想阻止	国王杀死她

施动者	功能	接受者
①玛丽	准备嫁给	约翰
②现存社会结构	阻碍	她（自身）
③命运/时间	不能隐瞒他们的耻辱	对他们自己与奥蒂莉
④他的心理洞察力	使他能做到这一点	警察与社会获益
⑤他的固执与玛格丽特的洞察力	阻碍	杀人犯
⑥历史	阻碍	人类
⑦他的聪明	带来了那一切	为他自己和他兄弟
⑧她讲故事的能力	具有那种效果	使她自身获益

帮助者与对抗者

我们上面所讨论的两个范畴都是直接地与客体联系在一起的，这个客体既是愿望的客体，也是传达交流的客体。两种关系对于素材发展都是必不可少的。但是，一个仅仅基于这样两种关系的素材很快就会终结：主体希望某种东西，或者获得了，或者未获得。过程通常并不这么简单，目的是难以企及的。主体在过程中会遇到反抗，也会得到帮助。我们可以区分出第三种关系，这种关系确定着情境，在这样的情境下，事情得以了结。

这两种行动元与句子结构类似可以看作副词性修饰语。它们并不依靠“动词”而与客体相关联，而是通过诸如由于、虽然这些介词与将主体和客体相连接的功能相关。这些行动元在许多方面有别于其他行动元。它们对于客体并无直接关系，而是对连接

主体与客体的功能发生关系。乍一看来，它们对于行动似乎可有可无。但实际上，它们往往是为数众多的。它们决定主体种种不同的经历，这些主体在达到其目的以前有的必须克服强大的反对力量。

发现发送者与帮助者之间的区别常常并不容易。下面所指出的不同点或许可有助于解决这一困难。

施动者	帮助者
具有操纵全局的力量	仅能给予附带的帮助
常常是抽象的	大部分是具体的
常常存在于背景中	常常出现在显著的地位
通常只有一个	通常有多个

这样的不同点还可以在否定的发送者，即阻止主体达到客体的施动者与反对者之间找到。

另一个问题关系到读者的同情或反感，因为行动元之间的关系与行动元和读者间的关系并不是一码事。帮助者并不总是那些起而实现读者所希望的结局的人。当主体令读者反感时，帮助者也很有可能落此同样下场；读者的同情就将朝向主体的反对者。如果将这两类关系混淆的话，可能就容易作出错误的力量区分。这当然并不意味着要从阅读实践和分析中排除同情。相反，在行动元角色与读者反应之间的差异中，叙事文素材的特殊效果会受到替代，并可看得出来。

第237页的例证现在可以加以扩充。这里只给出诸多可能性中的一个例子。比如在例①中，玛丽的父亲如果不赞成这一婚姻的话，可能是一个对抗者；约翰的好工作、玛丽的决心，以及一个从中说情的姑母可以作为帮助者。在例②中，安娜的几个朋

友、社会偏见、她的雇主可能是对抗者；她最好的朋友试图给予帮助，而这尚不足以达到她的目的。在例③中，几个孩子，他们的好奇心，哈洛尔德的记忆是对抗者；医生与那些保持沉默的孩子是帮助者。例④和⑤中，一方的帮助者是另一方的对抗者；目击者、相遇、有助于找出解决办法的环境、留在谋杀现场的一颗纽扣、谋杀者的酒精中毒、多嘴的门房，等等。例⑥，无产阶级是帮助者，资产阶级是对抗者。例⑦，巨人的妻子和靴子是帮助者，夜幕降临、吃面包屑的小鸟、使巨人获悉他掳获物就在跟前的嗅觉力是对抗者。在例⑧中，由鲁佐德所讲的每一个故事是帮助者，她丈夫没完没了的猜疑和妒忌是对抗者。

从这些例子中，可以清楚地看出，每一个帮助者形成一个必不可少的、但本身并不充分的达到目标的条件。反对者必须一个一个地加以克服，但这种克服的行动并不能保证一个满意的结局：任何时候一个新的对抗者都可能露面。正是帮助者与对抗者的不断出现使得素材充满悬念，异彩纷呈。

进一步说明

这里所提出来的模式是结构性的：它描述了一个结构——不同种类的现象之间的关系——而主要不是现象本身。正如我们在前面所见，这一模式导致了行为者与行动元的数值不等。一类行为者包括超过一个以上的行为者是不足为奇的。反过来，一个行为者代表几类行动者的事实就只能在这样一种情况下来理解，即将“行为者”的概念从“人物”概念中分开来：这就是在讨论行动元时，“人物”这一术语被避开的原因。

我已经指出行为者与行动元之间数值不等的某些原因。主体与客体之间的关系是十分重要的。它可以专用来针对某人、某物，或者另一方面，对其中的一种特性的挪用。在第一种情况下，客

体是一个单独的行为者，在第二种情况下则不是。在第一种情况下，这种关系是客观的，针对一个外部客体；在第二种情况下，关系是主观的，针对主体本身的（一个方面）。这必然会出现行为者与行动元进一步的割裂或结合的情况，但无需这样做。施动者与客体结合，接受者与主体结合的情况时有发生。人们也注意到，当主体的性格特征具有突出的重要性时，会出现发送者与主体结合的情形。我们或许可以将下述情况看作一条规律：素材朝着现实的外部世界的取向越大，行动元的数目就越多；发展到素材成为主观性，取向朝着主体时，行为者的数量也就减少。

成对

素材可具有相对立的不同主体：主体与反主体。反主体不是对抗者。对抗者在一定时机阻止主体实现其目标。正是这一随机的对立确定结构的位置。反主体追求其自身的目标，这一追求的目标在某一时刻与第一主体的目标相反。当一个行动元具有其自身的打算、目的，并起而行动以达到这一目标时，他是一个自足主体。素材也可能具有第二主体，这一主体并不跟第一主体的打算相对立，而是完全独立于它，或者，他可能有意或无意的对第一主体实现其目标给予随机的帮助或反对。在这样的情况下，素材中就会出现不同的线索相交相合的状况（运用不同的术语，我们将谈论一个情节的各种插曲，跟各种次情节的区别。一个单独主体的出现总是表明一个次素材的存在）。比如，在库佩勒斯的《老人旧事》中，我们可以将某些儿孙看作自主主体。在成为一个艺术家的奋斗中，洛特需要自我分析作为帮助者。当洛特洞悉了他承继的感情倾向，当他的目的开始与老人的目的发生冲突时，这一帮助者证明是一个对抗者。

施动者也有可能由肯定与否定两种行动元组成。在自然主义

小说中，我们常常注意到个人意志—施动者与社会结构或传统的对立。对一系列自然主义小说广泛的分析很可能会给予我们一个典型的结果，即作为一种素材形式的两个施动者的对立，这种对立在主体与客体之间，在倾向于个人与直面外部世界之间起着中介作用。

能力

除对立外，还有其他一些原则对行动元作进一步说明。如果素材过程可以被视为一个计划的实施，那么每一步的实施都是以主体得以实施的可能性为先决条件的。主体行动的这一可能性，即能力（competence），可以具有不同的种类，对此有必要作进一步的说明。

格雷马斯将能力细分为实施行动的决心或意志、力量或可能性和实现目标所必须的知识或技能。在这一基础上，某些批评家区分出三种不同类型的主体。不过，这一区分不见得十分清晰。毕竟，每一个主体都有意志实施其计划，否则，我们就不会有素材。另一方面，有可能区分出其中实际的主体开始希望实施其计划的素材阶段，这一阶段可以视为素材的入门。不过，力量/可能性与知识/技能之间的区分是一个可以操作的区别原则。在拇指汤姆童话中的巨人、女巫和狼是第一类行动元，拇指汤姆属于第二类。可能会使读者感到吃惊的是在例⑦关于拇指汤姆故事的分析中，我极少注意巨人。我仅仅提到他的嗅觉力。然而十分明显的是，巨人在素材中起到一个重要的作用，比起像他的妻子或拇指汤姆的兄弟这样的人物更为重要。单将他分类为对抗者不足以作为一种界定。他有自己的计划：他想找到孩子们并把他们吃掉。他部分地达到了目标：他找到了孩子并吞而食之，因为凭着体力和身材，他有能力做到这一点。而他又没有完全达到他的目

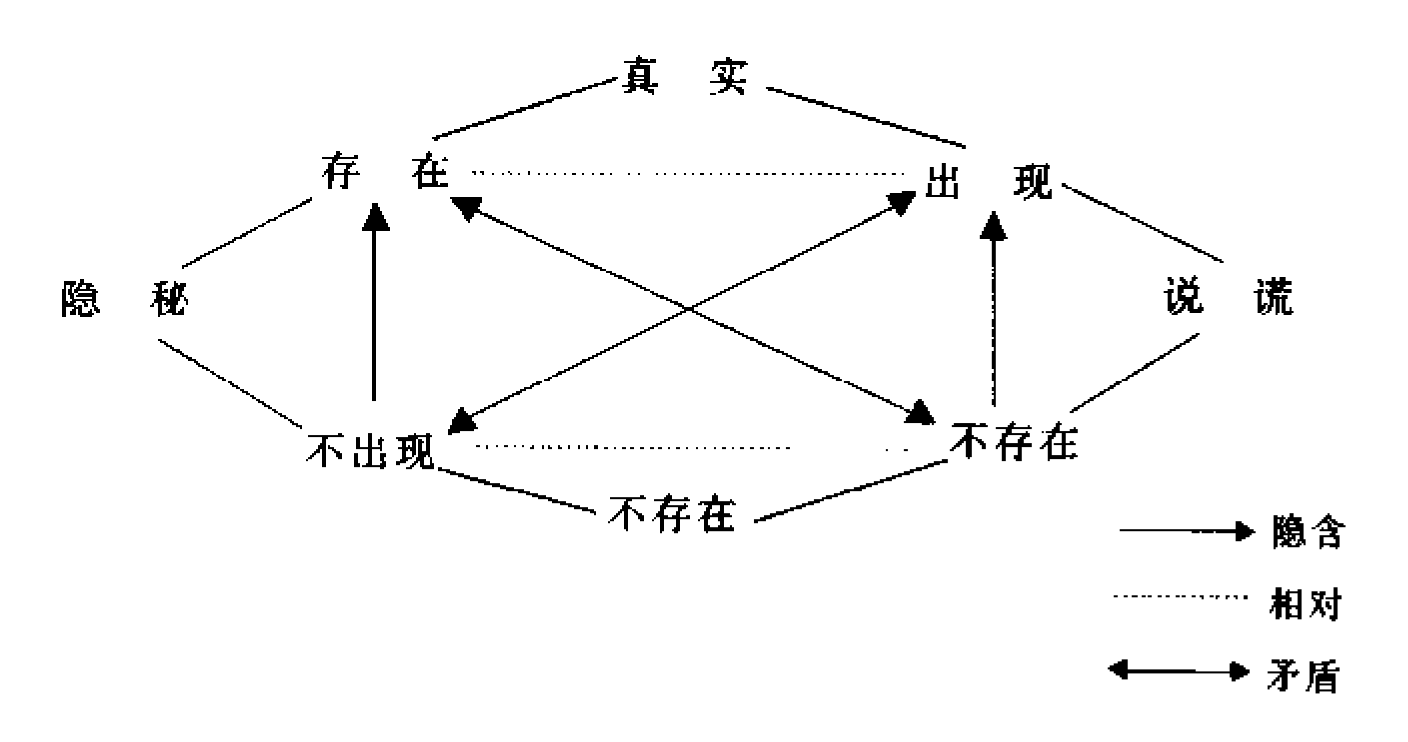
标：他把孩子们吃错了。他的目标与拇指汤姆完全相反，后者希望平安地回家。巨人没能抓住拇指汤姆和他的兄弟，因为拇指汤姆具有表现为聪明的第二种能力，即知识和技能。

在这个例子中所做的说明与善恶势力间的对立不谋而合。这在童话中是一种常有的情况。它看来也适用于传统的侦探故事。不过，在这方面还是有一个重要区别。例④与例⑤显示出玛格丽特与谋杀者是相对立的。玛格丽特的能力是技巧和知识。然而，这一切谋杀者也具有。正是在这一点上，侦探故事不同于童话。侦探故事的特征在于谋杀者能力不足：他/她犯了错误。侦探小说后来历经发展，显示出试图突破善恶对立的趋向，就像在瑞典作家舍瓦尔和瓦勒的小说中所表现的那样。引人注目的是，原先固定的能力划分竟被打破，在舍瓦尔和瓦勒的小说中尤其如此——侦探常常偶然或有时完全非偶然地达到其目的，像在《闭锁的房间》中那样。“施动者”不是侦探的洞察力，而是运气。在别的例证中，侦探通过对力量的操纵达到其目的。如果由于社会地位，罪犯被逼入困境，准备向侦探自首的话，那么后者只需运用他的力量使警察动动脚就可以达到其目的。

真实的价值

导致对行动元作进一步说明的最后因素是真实的价值。真实的价值的意思是在行动元结构范围内行动元的“真实性”。这一说明的重要性不仅仅关系到主体，而且也关系到帮助者与对抗者。他们通常显示出来的形象只是表面上的，实际上却证明是其反面。一个叛徒以一个帮助者的面目出现，但在故事过程中显露出自身是一个对抗者。相反，也有隐秘的帮助者，行为者帮助主体而主体却认定自己是在与反对者打交道，或一个看起来帮助主体的行为者，而主体却并未意识到这一行为者与他自身的事业完

全无关。根据这一说明，我们可以区分行为者的某些类型：说谎者、征服者、假英雄、看不见的精灵，也有讲真话者、假线索、怂恿主体作出错误决定的突发的鼓励或疑惑时刻、诱惑者，等等。这些可能性可以在下面的图表中表示出来：



这一图表显示出行为者关于"真实"的可能立场之间的相似与相异。"真实"一方面存在于行为者的本质与外表的一致，以及行为者身份与品质的一致中，另一方面存在于其给人的印象与其主张的一致中。当行为者表里统一时，他是真实的。当他的外表藏而不露，或换句话说将自己掩盖起来时，其身份是隐秘的。当他既不存在，又不显现，他就不可能作为一个行为者而存在；当他的外表与实际不符时，这一身份就是欺骗性的。

不仅行动元，而且整个行动元的图式都可描述为"真实"或"虚假"的。常见的主体追求一个虚妄目标并最终意识到这一点的情形可以用这种方式加以说明。

有关行动元分析的这一方面，我们也可尝试使之与类型学联系起来。那些显示出在其行动元结构中（例如某些童话或神话中）隐秘占突出影响的素材可以作为一个单独的种类，与那些欺骗在其中占主导地位结构的素材相对立。《老人旧事》就是基于

这样一种隐秘结构原则。侦探故事也是如此。在间谍小说中，欺骗概念占主导地位。这一行为者的分类有助于我们进行解释，有助于我们建立起类型学以深化我们对文学运动的界定，并有助于对那些乍一看来显得相当类似，而在关键之处却证明是很不相同的素材进行对照。另一方面，它也使我们得以对那些明显大相径庭的素材的行动元结构进行比较。这种类型分析有可能显示出未曾预料的意义层面。

将我们上面所概括的模式看作是惟一可行的模式显然是荒唐的。与事件分析的情况一样，尚有许多其他处理问题的可能性，它也可能不跟我们的模式相吻合。下面我简要地列出一二。

其他种类区分

不管人们以什么方式看待文学，是将书籍看作为文学艺术的自主作品，作为个人或集团的产物，作为交流对象，还是作为符号系统的一种特殊形式，人们都无法逃脱文学是由人所写，为人而写，并且通常是写人的这样一个明显事实。因而人们自身之间以及人们与世界之间的关系在素材中通常总是重要的。在每一个素材中，至少描述出行为者的一种关系是可行的，这种关系就是心理的，或意识形态的，或两者同时兼备的关系。这些关系中的每一个都可能对于主体与施动者，主体与反主体之间的关系赋予特殊的内容，但它们也可独立于行动元模式来加以研究。基于包含于本文中关于行为者的信息，我们可以根据在分析中显得十分重要的素材或素材组的关系框架的那些原则将它们分类。

第一，心理关系在心理或精神分析批评中具有显著的重要性，并决定着如何用“精神例证”解释行为者。看一看一个行为者如何与另一个，像女儿与母亲，父亲与儿子，或儿子与母亲等等相联系常常是有趣的。人们已经做出了这样的尝试，用以说明

悲剧与喜剧的区别以及它们对读者的影响：在悲剧中，儿子自觉对父亲是有罪的，他无意识地想取代父亲；在喜剧中，父亲自觉对儿子有罪，从而被后者惩罚与取代。在其他情况下，丈夫与妻子，或儿童与成人、强者与弱者之间的关系也是重要的。

第二，意识形态关系，次于心理关系出现在许多素材中（如果不是说在所在素材中的话），不管是封建主义与自由主义，自由主义与社会主义，家长制与平等之间的对立，还是其他更为特殊的对立，行为者必然总是要对付他们行动于其中的世界的意识形态对立。个人与集体，或个人与权势的代理之间的对立在中世纪传奇与 19 世纪现实主义小说中常常十分重要。在卡夫卡的小说中，这种对立甚至具有头等的重要性。导致意识形态关系的其他集团的对立还有：黑人与白人，男人与女人，雇员与雇主，富人与穷人，遵纪守法者与利己主义者，正常人与精神错乱者等。

第三，各种不同的对立在这样的事实基础上会变得十分重要，即乍一看来，并不具有心理或意识形态基础，尽管进一步考察会发现它们显然常常与心理或意识形态对立相联系。族类可在身体外表基础上形成；金发相对于黑发或红发，这种对立在通俗小说中看来跟善与恶之间的对立相吻合，从而传达出种族主义者的意识形态；相似的还有善而乏味跟令人激动之间的对立。另一种具有意识形态色彩的对立常可在通俗小说中碰到，这就是修长纤细与矮胖之间的对立，这种对立与其结果有关，那就是已届结婚年龄或无法逃避的老处女的处境。其他的种类可根据已往的经验、遗产、财产、对于第三者的关系、年龄、生活方式而形成，它们也常常与心理或意识形态关系相关联。而且，在大多数情况下，为素材过程的全面分析还指明了要考察的方向。

四、时间

事件被界定为过程。过程是一个变化，一个发展，从而必须以时间序列（succession in time）或时间先后顺序（chronology）为其先决条件。事件本身在一定的时间内，以一定的秩序出现。时间因素的这两方面都将在此加以讨论。

时长：两种类型

“拇指汤姆”的素材占有约三天的时间跨度。第一个事件，即无意中听到父母要摆脱颇费开销的孩子们的打算，发生在夜里。收集小鹅卵石也在那时。到森林的探险以及返回发生在第二天。第二天晚上，或者某些版本中，随后的一个晚上，在某个不确定的时间里，拇指汤姆再次无意中听到他父母的话，并再次试图去收集鹅卵石，但却发现自己受阻而离不开家。在那以后的晚上，孩子们迷了路，流浪到巨人的洞窟中。那天晚上，巨人错误地吃掉了自己的孩子。接下来的一天，拇指汤姆和他兄弟具有七里靴，平安返回家中，这确保他们有固定的收入，从而可以避免素材在将来重复。这一素材的时间跨度形成一个可能除第一个晚上而外的连续性整体，这第一个晚上可以视为素材本身的一个序曲。在三天的时间里，家庭生活发生了翻天覆地的变化，由无可挽回的赤贫变为幸福的富裕。在《小红帽》中，整个素材仅仅占半天时间。《一千零一夜》的主要叙述呈现的素材花了一个季节，而《战争与和平》则是许多年。《旧约全书》的素材持续了许多个世纪。玛格丽特的调查按惯例在几天内结束，而赫卡尔·普洛特和马普尔小姐常常要花更长的时间。古典悲剧甚至有时间规则：素材的时间跨度不许超过一昼夜，这被作为一条美学原则，

或至少作为涉及类型的特定规则而起作用。尽管"时间整一"作为一种类型要求仅限于古典悲剧，素材的时间跨度——它可以显示出如此广泛的不同——在叙述本文的素材中，也具有意义。首先，总体区分可以是转折点（crisis）与展开（development）之间的区分：前一个术语表示的是事件被压缩进其中的一个短暂的时间跨度，后者则表示在其中显示出一种发展的较长时期。这两种形式本身并不具有彼此间的明显的优势。有人说，展开有时更为逼真，与"真实生活"经验更为一致。至少可以说，这一点值得怀疑。在现实中，转折关头自身也表现出来，在这一关头，在一个短暂的时间瞬间里，个人或整个国家的生活会发生决定性的变化。此外，这取决于一个人是否宁愿文学具有更大程度的逼真性这种个人的看法。然而，对于这两种形式中其中一种的偏好，有可能包含对于素材，以及通常对于真实性的某种看法。因而，有可能这种形式本身就有意义。

这一区分的动因

某些类型的素材特别适合于时长的这两种类型，甚至于有赖于它。传记、自传、教育小说、战争小说、框架式叙述（《一千零一夜》、《十日谈》）和游历需要相当长的时间跨度：它们所表现的最为重要的话题恰恰是时间的消逝。而其他一些叙述本文所需要的是一个短暂的时期，尤其当叙述转折关头时。古典悲剧及受其启发的小说并非惟一的例证。许多现当代小说或故事也以转折的形式来写。布托尔的小说《变》与索尔·贝娄的小说《抓住时日》作为战后小说新发展的著名代表，在这一点上可以与古典悲剧作比较。虽然亨利·詹姆斯《大使》的素材并不是 24 小时，而包括几个月，人们仍可将其看作一种转折。从人生的角度来看，几个月是十分短暂的。这样看来，就很难定出一个固定的准

则。不过，转折与展开间的区分是相对的。一种形式可能会渐渐化为另一种形式。素材或多或少地趋向于或是两种形式之一，或占据其中间地带。

在一种本文类型内通常也有可能区分出两种形式。当处于这种情况时，它们有时可以被看作某种次形式，或者一个作者，以及这种类型发展阶段所具有的特征。早先，我们提到了苏·格拉夫顿与阿加莎·克里斯蒂侦探小说的不同。确实，要想确证从他们的一小部分的作品中所获得的印象有必要对他们所有作品作更为系统的分析。不过，这里的要害在于，原则上，这一类型的区分有可能导致一种本文类型学。对于转折或展开的偏好并不单单意味着对真实的某种看法或对某种本文类型的选择。一旦被挑选出来，这两种形式对于素材结构就有意义。其中一些我将在下面指出。读者可能还会发现其他的更加独特的意义。

1.a 展开可以以历史顺序表现无限多的材料。因而这些小说通常相当长就不是偶然的。

1.b 转折形式的挑选含有一种限制：只有片断式的行为者的生活被描述。在叙述的绘画中，转折是一种优先的形式，其明显的原因在于，一个静态的形象只能提供有限数量的事件。艺术史家称为“孕育时刻”的，是转折的绘画等同物。这样的绘画描绘了一个单个的时刻，但是这只可理解为一个追随过去与宣告未来的时刻。

2.a 在展开中，整体意义从一连串事件中慢慢建立起来，行为者的见识以及他们的相互关系，通过事件的性质而形成。

2.b 在转折中，意义是中心，并揭示出我们可以称作环绕成分的东西。转折是有代表性的，并体现出行为者及其相

互关系的特征。

3.a 但是，展开也要求选择。所表现的并非是整个完整的生活时期，而是选取其中的部分；有的部分被跳过、省略、概括。电影可以从一个场景到另一个场景进行剪裁。马林·戈瑞斯（Marleen Gorris）1995年的影片《安东尼家系》以人物身体的衰老和孩子的出生来表明展开。其他部分则详加叙述。从一部小说或电影到另一部，我们可以发现在这一展开叙述中存在着极大不同。这已经在第二章细致地研究过。

3.b 转折也很少以其观念上的形式出现。高乃依由于他的《熙德》在24小时的时间跨度内充满过多的事件而受到指责：反对摩尔人的战斗，以及所有其他事件，不可能发生在如此短暂的时间内。在叙事作品中（由于传统上它不像戏剧那样为格式戒律所制约）其基本形式更易于多变与转换。在转折中，这主要并不通过概要、选择或集中（这已在第二章第三部分讨论到），而是通过旁白发生。这样，我们才有回忆录。用这种方式，《老人旧事》的时间跨度从一个季节延伸到六年；或者，我们会碰到过去和将来的指涉物；在大部分童话的结尾（“拇指汤姆”也不例外），主人公的未来都被简略地提到或暗示。还有另一类转换也可起到延伸转折形式的时间跨度的作用：一个次要的行为者可以变为他自己素材的主角，次素材正是以这种方式创造出来。

* * *

在阿普提卡尔的绘画中，关于六岁男孩的小故事令人惊讶地提供了两个素材，两者都属于转折，但是两者也都包含着展开。叙述为我们表现了一个妇女素材的转折时刻，在对犹太人的大屠

杀之后她所经历的过去，对她面对自己的小儿子产生不同意见时起了作用。另一方面，男孩第一次意识到他母亲反对他成为一个画家，同样也属于一个转折的时刻，这对他的未来投上了一层阴影。我在前面曾经提出，这一作品的视觉层面，即对于布歇画作的摹写，其中故事一部分写在上面，一部分写在下面，帮助他处理这层阴影，使他终究能够成为一个画家。同时，作为转折的形象体现或化身，魔鬼的眼睛顽固地在过去和未来间扫视，引向了古老的《圣经》中关于制造“偶像”的禁忌，后者对犹太文化产生了极大的影响。没有这一成分，整个作品将会在表现历史与现在、过去与未来、视觉与语言以及两种文化（在这中间，一个小男孩需要发现一个地方，它可以让他成为他所希望的人，做他所渴望做的事）之间的冲突时大大地丧失其力量。

* * *

延伸转折范围和压缩展开的诸可能性与所提到的另一个形态，即时间先后顺序的形态紧密相关。

时间先后顺序：中断与平行

前面已经指出通过时长的排除或缩减以及素材的几条线索平行发展的方式而改变时间序列的可能性。这些技巧与素材的时间先后顺序有联系。排除引起时间先后顺序的间断。一段时间常常不为读者注意而跳过。什么东西被排除了呢？这当然是个毫无意义的问题。素材毕竟不过是一系列事件的呈现而已。谁也不会想知道拇指汤姆是干什么的，或他几岁开始走路。不过，也常会出现省略的事件在本文的其他部分占据显著位置的情况。这样，省略法（归入一个序列中的某个成分的省略）就获得其表意力。罗

布—格里耶的《窥视者》可能是最显著的例证。在这部小说中，一个根据素材给予的进一步信息肯定已经发生的事件被略去了。它甚至可能是整个素材中最重要的事件：对一个年轻姑娘的虐待狂性质的谋杀，可能是由主角所为。这个行为者玛弟雅思在整个素材中竭力填补这一时间裂缝，建立起一个“无罪的”时间顺序。直到尾声才真相大白，玛弟雅思是谋杀者。因而，素材不可能被完全描述出来。

在其他叙述本文中省略法也会具有重要功能，尽管并不像在《窥视者》中那么至关重要。“当他们离开道特时，包法利夫人已经怀孕了”，这是一个十分典型的福楼拜的句子，很轻易地省去了事件，指明怀上以及后来生孩子对于爱玛·包法利微不足道，孩子怀上的时间也毫无意义。实际上，爱玛与查尔斯之间的性关系通过事件的省略法，完全被“表现”出来。在这一情形下，我们对素材中的事件也仍然模糊不清。同样地，在《我六岁》中，省略的时间是午餐。这一省略极富意义，因为它是惟一的时间段，其中所有家庭成员是完整的。很清楚，父亲需要被排除在母亲和儿子将要发生的意见对立的故事中。

对一个素材的平行线索的勾画，使在那一素材中确认单线的时间先后顺序变得困难起来。几个事件在同一时间发生，要确定在时间上是部分还是完全一致有时并不一定可行。时间先后顺序的含混有时就像它煞费苦心地表现的那样有意义。在雷夫所写的荷兰小说《夜晚》中，事件的发生完完全全地按时间先后顺序，这种先后顺序表现得精确之至，从而产生对由于时间过剩而引起的纠葛的暗示。在加西亚·马尔克斯的《百年孤独》中，事件的严格顺序被从内部砍去，想追寻素材过程的读者发现他们在面对多条故事线索时显得无能为力，这样的故事线索使一百年变得无始无终。时间先后顺序由变化、倒转所产生的影响是在第二章第

二部分所讨论的主要问题。这里与我们相关的是，未被填满的不完全的信息，在被构建的素材中留下了间隙，从而模糊了我们对它的印象。还有一个重要问题就是平行发展以及这样一个事实，那就是无序性（achronicity），即建立一个精确的时间顺序的不可能性，它通常是几条线索交叉的结果。

逻辑序列

序列是一个逻辑概念。它是假定到达以前必先离开，假定青年过后是老年，争执之后是和解，酣睡之后是惊醒的逻辑问题。在本文所提供的信息基础上，有可能找出素材的时间先后顺序，即使这个次序不是连续性的。

这样做有什么好处呢？时间先后序列可以从其他逻辑序列中区分开来。有一个屡屡出现的错觉，那就是时间先后关系和因果关系总是相互关联的。不错，某个人可以在被惹翻之后仇恨、鄙视甚至杀死他的父亲，尽管像《回到将来》这样的影片也提出了别的方式。一个人可能真会这么做，因为他是被他父亲惹翻的，但是也有可能存在完全不同的理由。另一个流行的误解认为先出现的东西更为优越。对某些人说来，依据《创世记》第二部分对创造的解释，这一点就成为宣称男人优于女人的原因；对另一些人，在同样基础上，则指责这一对创造的解释是性别歧视的。双方都隐约地把他们的争执建立在这样一种假定基础上，即时间顺序的优势带来质量上的优势。不过，《圣经》诗学完全不鼓励这样一种解释。在这里，诸事件顺序所反映出的进行中的裂变与确立这样一个创造过程，十分类似于人体的细胞。因此，“男人”被首先创造出来毋宁说是一个尚未分化的人被创造出来，随之而来的是分离出一个女性——事实上在这里是首先提到——与一个男性。求助于纯粹的时间关系，有助于暴露出这样一些偏见。

时间跨度可以与时间先后顺序进行对照与比较。一个短暂的事件，比如一次会面，接着一个持续时间很快的事件，如两个行为者疏远的过程而出现。按照这一顺序会面，比将这一次序颠倒过来的会面，具有或可能具有另一种意义与另外的结果。按时间先后序列来安排事件，就可以得出素材与故事之差异的印象。明显的时间先后顺序干预对于其包含的素材景观是富于意义的。

五、场所

事件在一定的场所发生。事情所发生的场所大体上可以推断出来。当我们读到：

①约翰推着他的购货车，突然看见他那讨厌的邻居就在结账台旁。

我们可以推想这一相遇发生在超级市场。

②伊丽莎白穿过了街道。

它表明一条街道，不论是狭窄的还是宽阔的，长的还是短的。

③他快活地叹了口气，在她向他弯下腰来时，朝枕头上沉了下去。

这个句子在行动发生的地点上，留下了小小的疑点。

当场所未被指明时，读者将会简单地填补一个。他们将对场景作出想象，为了便于这样做，他们须将它置于某处，不管想象

中的场所是多么模糊。俄国批评家洛特曼通过指明人类想象中空间范畴占主导地位而对此作了解释。在论证过程中，他列举了一系列人们用以表明抽象概念的空间术语作为令人信服的例证，如以“无边的”表明一个“无法测量的”广大的量度，以“距离”表明人们之间一种有欠缺的关系。顺便要说明，甚至“关系”一词本身似乎也可支持洛特曼的见解。

如果空间想象确实是人类一般的趋向，那么，在素材中空间因素起着重要作用也就不足为奇了。比方说，注意到每个素材的场所，然后考察在事件种类、行为者本身与场所之间是否存在着联系就完全有可能。将场所加以分组是洞悉成分间关系的一种方式。内部与外部之间的对照通常相互关联，内部可以带有防护，外部则带有危险的意思。这些意思并非恒定不变地与这样的对立关系联系在一起。同样可能的是，内部表示严密的限制，外部表示自由，或者是我们所看到的这些意义的结合，或从其中一种到另一种的拓展。这样，在科莱特的《契里》中，里阿的卧室最初对于契里是一个安全的天堂，但临近结尾时，这个地方变成了一个牢笼，他怀着解脱的心情从中逃离出来。

另一个相关的对立关系存在于起行为者相遇的场所作用的位于中心的广场，与每个行为者在其中得为自己奋斗的周围世界之间。城市与乡村在许多浪漫主义与现实主义小说中也互为对照。爱玛·包法利的理想化的城市是巴黎，这成为她在卢昂（她得以惟一进入的城市）与情人关系密切，尔后又对他感到失望的一个标尺。

城市与乡村的对立可以具有不同的意义，有时作为藏垢纳污的罪恶之所对立于田园诗般的净土，或作为具有魔术般致富的可能对立于农夫的辛勤劳作，或作为权势之所对立于乡村里人们的无权无势。这一对立本身也可能适得其反，比如，当城里的富人

相当有限，而生活在贫民窟的大众比起那些至少还可以自给自足的农夫境况更糟的情况下，就是这样。在英国电视连续剧《楼上楼下》中，厨房与客厅的对照表现出主仆之间巨大的差别。诸如酒吧这样的公共会面场所可以起到赋予一种社会功能的中立场所的作用：它可以是那些从同情与团结中获得勇气的处于困境中的朋友们的聚会场所；另一方面，也可以是一个在酒里求得解脱，从而导致完全毁灭的地方，就像在左拉的《小酒店》中那样。

空间对立关系比起这里所提到的例子可能远为抽象。当几个地点按组排列起来时，就可与精神的、意识形态的和道德的对立相关联，场所可以作为一个重要的结构原则起作用。例如，与顺心—不顺心、幸运—不幸相关联的高—低，是西方文学从晚期圣经对天堂与地狱的幻想，以及从拉丁和希腊神话中继承下来的对立物。远—近、开—关、有限—无限，与熟悉—生疏、安全—不安全、可接近—不可接近，是经常碰到的对立关系。

素材在结构上有时集中在空间对立上。鲁滨逊首先以出海来逃脱社会的压抑，然后他又受到自己孤独无靠的压抑，最后，他学会了将他的幽闭转换成一种自由的形式。但是，对于压制他，却也确保安全与保护的社会的渴望依旧在继续，这里我们目睹了另外一组对立的交叉。

正如我在第二章中所提到的，两个对立场所的界线可以起到一种特殊的作用。就像在基督教神话中炼狱可以作为天堂与地狱的中介，也像对于试图穿入某个特定范围的人，前门可以意味着一个牢固的屏障一样，酒店作为外部与内部之间，海作为社会与荒野之间，海滩作为陆地与大海之间，花园作为城市与乡村之间的过渡场所。所有这一切都起到一种中介物的作用，很有可能在这样一些场所误入歧途。

许多事件被安排在诸如车、船、飞机这样的交通工具上。因

而，如阿加莎·克里斯蒂作品中的谋杀，福楼拜作品中的性，以及会面、争吵、抢劫这样的事件，在安全的可测性和社会秩序的明晰性上可以制造悬念。这一结构上地点转换的潜力，增加了已谈及的夏莫松的《得克萨可》中“西干线”的叙述潜力。这条路已经举行了开工典礼，在素材中已开始，但却从未修建。它不是一种连接，而仅仅是对土地的“侵入”。它的解构性质——因为它的修建，将要除掉得克萨可完整的一面——使它以及它所表现的对素材的采用是不可接受的。作为对此不可接受的人物，得克萨可社区的女缔造者玛丽·索菲耶讲述了将要改换城市规划者，使之放弃修建这条路，而将这个地方永远作为一个纪念地的故事（见第二章）。

对立就是结构，重要的是不要忘记这一点，并将它们加以“顺化”。一如解构主义批评所充分表明的，它们在其所尝试的逻辑中始终是有缺陷的。这还算是十分走运的。如果这一章与前面的章节相比更加有赖于对立的观念的话，这不是由于对立在现实或艺术中具有优先地位。结构常常将对立之途作为复杂的内容便于使用的简化方式。我们期望在素材中起作用的对立可以是谋略，也可以是工具。这是意识形态与政治批评的主要问题。在我们的批评阅读中所运用的意识形态结构本身（二项对立），同时也就是这些阅读的对象，它们的主要目标，关键不在于注意、确认或宣示对立，而是面对我们所注意到的、我们自身所把握的对立，运用它们之间的差异，以作为打破其专横统治的工具。以这样一种方式，批评无须像常常出现的那样，去轻易判定宏大文学或通俗文化的政治性。相反，它有助于认识到，批评也总是在某种程度上的自我—批评。

六、评述与来源

本章概括地描述了作为素材最重要成分的客体与过程。首先讨论的是事件，然后是行为者。这两个范畴被视为最具实质性的成分。在两个部分都首先讨论了选择的准则，基于此大量论题可以限制在明确范围内。接着考察的是剩下的成分间相互的关系。对于事件的考察总是要联系构成其部分的行为者，对行为者的考察则联系他们引发或经历的事件。关于事件，我特别注意不同的选择准则，而在讨论行为者时，我首先进行分类。这一区别与两方面被讨论时的次序有关，这里无需再讨论一系列选择准则，我们已在前面的小节中完成了这一点，纵然涉及的是不同的问题。

最后，时间和地点只给予大概的关注。它们已在前一章进行了充分的讨论，由于这些成分在故事中的编排顺序和叙述方式，它们格外令人感兴趣。

本章的不同小节显示出一种清晰的相似性。在每个部分，我都试图通过其相互之间的关系来描述各个成分，而不是作为一种彼此孤立的单位来看待。人们可以称这种方法为结构主义：其前提是各类现象之间的固定关系形成素材的叙述系统的基础。我之所以选择这一方法，是由于它在其他优点之外，提供了一贯性这一优点。这样，可以在一种理论系统的框架范围内看待不同的成分。由于每一种选择都有其优点，同时也有其不足之处，因而某些异议就会出现。最常提到的一种就是它带有某种简约性。这在所难免，因为每一种选择都是一种限制。然而说这一方法带有过于严格的简约性，从而排除其他可能的方法，则并非事实。

本书所采取的方式的结果是将大量注意力放在“分类”上。当对待现象种类之间确定的关系时，形成这些分类基础的处理原

则必须弄清楚。然而，分类对于文学学者说来并不是一种自我服务的目的。它的用途是工具性的：只有当分类有助于对构成诸种类的现象提供更为有效的观察时，它在描述本文时才是有意义的。而且这一意义可以从一种现象属于某种类型这一事实中产生。一个客体的特征可以在它们所属的种类（或与我们的预料相反，它们可能不属于这一种类）中加以描述。

此外，应当强调，我的例证所用的方法选择了类型学研究方法（其频繁程度与选择诸特定本文一样）。分类可以有助于对类型学的构建，尽管建立和检验类型学所必须的大量简约式的研究迄今已成为获取具体结果的障碍。不过，类型学常潜在地得到应用：当说到一部本文显示出"对社会的那种独到看法"时，可能暗含着这样一种认定，对社会的某种见解形成了这一特殊本文所属的那类本文的基础。

关于"相似性"或素材与真实之间的同质性，在文学中是无可计数的。在这里只须提到埃里克·奥尔巴赫（Erich Auerbach, 1953）所进行的经典研究就够了，这一研究开启了在这一领域中的广泛兴趣。后来，有普仁德伽斯特（Prendergast, 1986）的一个很好的研究。杰拉尔德·麦克马斯特引起了我对玛丽·龙曼的雕塑的注意，前者在《玛丽·龙曼：踪迹》（1996）中写了一篇很富于启发的文章。

选择事件的准则来源于巴特（1966）与亨德里克斯（1973）。查特曼对于巴特的主张作了批评性的运用（1969）。事件间的相互关系是根据布莱蒙德提出的建议（1973）进行讨论的。他区分出成分系列结合的第三种可能性，即并列。我没有包括这一可能性，因为在我看来，它似乎并不具备与连续与嵌入同样的次序。"并列"并不会产生一个完整的事件序列，而只是产生一个或同一个事件的几种幻想。这个问题已在第二章中涉及。这里所提出

的行动元模式源自于格雷马斯（1966）。我不同意他后来用反行动元与辅行动元的概念取代反对者与帮助者的概念，这样一来，反主体，即其意向与第一主体的意向相对立的自主主体，与非主要的反对者之间的区别将会消失。在坚持本来的六重模式以外，我倾向于将主要行动元的重叠看作一种可能性。对格雷马斯模式的一个替换是苏里安（Souriau）的缺乏系统性、但更鼓舞人的七重模式（1956）。大部分结构模式都或多或少地受到普洛普的启发，他的著作到20世纪60年代才开始广为人知。托多罗夫与凡·迪克（Van Dijk）的早期著作，多莱泽的某些论著（如1973），以及普林斯（Prince）的著作（1983）也属于这一发展。洛特曼关于场所的观点发表在他1973年的著作中。我已提及德·劳瑞眷斯（1983）关于这一观点的女性主义批评。弗鲁德里克（1996）提供了本书所涉及的问题的一个详尽的讨论，包括这一章的诸多论题，人们会发现它是很有意义的。

《士师记》中的例子在我的《死与两面对称》（1988）一书中作了详细探讨。另一个关于人类学的叙述学运用的例子属于埃尔斯比（Elsbee，1982）。

第 四 章

结语:叙述学的文化分析运用

在此书的较早版本出版的约十年时间里，我越来越意识到并开拓了叙事所包含的文化内涵的探讨。我的兴趣的这一变化可以从本书所增加的更多例证中得以说明。通过以结论的方式，我希望提出叙述学与已被称为“文化研究”而我宁可称为“文化分析”这二者之间关系的一些看法。

到处都有叙事，但它并不总是十分重要的

当下对叙述学的回归对于一个像我本人一样的确定的叙述学家来说是极受欢迎的。这一回归何以会发生，何以是现在，这一点并不十分清楚——至少，如果我们想更多地看到它，而不是复归到结构主义那些过去的美好时光中的话是如此。一个首要的理由可以简单地归之为叙事的文化分析的普遍出现，它在逻辑上自然要呼唤一种对其进行处理的方式。就像符号学一样，叙述学有效地适用于每一种文化对象。并非一切“是”叙事，而是在实践上，文化中的一切相对于它具有叙事的层面，或者至少可以作为叙事被感知与阐释。除了文学中叙事种类的明显优势而外，我们随便就可以想到叙事可能会“出现”的许多地方，它包括诸如诉讼、视觉形象、哲学探讨、电视、辩论、教学、历史写作等。

在法庭中，双方中的每一方都要说明“确实发生过什么”。对于“同样”的事件双方的看法是对立的：对于通达法律实践的人来说，叙述是一种解释、而非重构这种概念，即使不是“自然”的，也应该是十分明显的。在辩论中，论述应该具备一种说服功能，或者变化与转移注意力的功能，或简单地就是在适当的时候嘲弄一下对方。谁说叙事只能适合于真实的目的？叙事的多种存在造成了这样一种情况，即只有在我们整个地或部分地限定为叙述的文化产品中叙事是决定性的时，叙述学的重要性才得以存在。但是，这里也存在着问题，同时也存在何以叙述学或多或少被传统地限于故事讲述，尤其是文学的、特别是小说的范围的原因。

叙述学并不是要证明对象的叙事性质

这样的观点针对什么呢？通常，我们并不怀疑、也不会奇怪关于文本的状况，以及在观看一部电影时我们会、或者不会失去自我控制力这样的问题，但是，很难说问一个我们所看的是否事实上是叙事这样的问题有何重要性。问一个对象是否“是”叙事既是十分明了的，也是毫无用处的，就像一个形象“是”视觉的这样一个概念并不一定要求对那一对象进行视觉分析一样。另一方面，如果说如此众多的文化“是”叙事，或者如果说不是，或至少具有叙事的“层面”，那不是任何叙述学的诉求都会导致一种引出特殊问题的循环论争吗？这就是何以叙述学已被传统地运用于区分叙事“类型”，叙述状态，故事讲述的“模式”的原因：作者的相对于个人的（斯坦泽尔），异故事的相对于同故事的（热奈特），可信的叙述者相对于不可信的叙述者（布斯）。但是，那意味着什么呢？

由于建立了范畴而未继续进行分析

确定界限，分类，应用术语，所有这些作为对于一个充满焦虑、含混的对象的补救来说是很好的，但是，它导致了什么样的识见呢？正如我在对热奈特的答复中所详尽地谈到的，叙述学中所弥漫的分类学的扭曲在认识论上已经造成了缺陷，它遗漏了一些必要的步骤。在叙述的一般构想与实际的叙事本文或对象之间所存在的不只是分类。如果对于本文的洞察已经完全获得，实际对象中超越有限数量的范畴不过具有意义而已。这样，对于本文进行分类作为一种分析方法是推理过程中的一条循环道路。在对本文进行分类与理解本文之间并不存在直接的逻辑关联。理解，如果在一个广泛的意义上，围绕着认识与情感事实来看待的话，严格地说，并不能加以区分，这就是主要之点。

叙述学并不是一种工具，至少，不是对于知识的“现成”产品

尽管谈论关于分析“工具”的概念十分普遍，理解并不是一种可以被工具性地完成的操作。文化包含着许多不同的产物与不同的语言、形象、声音、姿势等有组织的系统。这些并不能自主自立。将其包括在文化之内是一种理论的思考、叙述学的思考以及用其他方法所进行的思考。这种思考本身是文化主旨的一部分；确确实实，叙述的人工产品也同样充满着文化。假定为工具的立场是与这种文化观点相左的。它维以一种幻觉，一种典型的启蒙思想，即主体可以置于其所批评、发现与理解的对象之外。它倾向于提出一些概念，其中大部分成分为诸如话语、人物、讲述态度等，以之作为对于“事物”的描述。作为这种描述的结果，这些缺乏分析力度的概念相互并无系统地联系在一起。

叙事是一种文化理解方式，因此，叙述学是对于文化的透视

在文化研究的时代，我所提出的是这样一种叙述学的构想，即它应该在理解这一行动中显示出本文与阅读，主体与对象，作品与分析之间的相互关系。换句话说，我主张一种叙事理论，它能够在任何文化表达中，在没有任何特惠的媒介、模式或运用的情况下，区分出不同的叙事所在地；区分出其相对的重要性，与叙事（部分与片段）对于对象的留存以及对于读者、听众与观众的不同效果。一种界定与描述叙述性的理论并不是叙事，不是类型或对象，而是一种文化表达模式。

从这样一种观点出发，文化产品、事件，或其活动的范围可以详尽地加以分析

正如近来一套富于创意的系列丛书中所提到的："就文化'剖析'的意义而言，文化分析不应该按其字面的意义，或分析的意义来对待。毋宁说，文化分析学家阐释各种文化将事、人及其自身相'区分'的方式。"（见"当代文化记忆"丛书，斯坦福大学出版社。丛书编辑：米克·巴尔，德·弗里斯）叙述学是在一个大的关系系统中对这样一种重新取向所同时进行的进入文化分析的细读与文化研究。

然而，就文化视野的范围而言，这样一种理论也提出了反对一系列谬误与冒险的告诫

它告诫要反对使作为事物的模式具体化，这样，相信叙事的"真实"就由相信事物叙事的真实所取代。它告诫要反对缺乏区别（"叙事到处存在"），那样会使理论对于促进具体而明确的理解显得多余而毫无用处。它告诫要反对客观性的幻觉，既表现在作为证明的故事讲述中，也表现在作为真实的科学发现的分析

中。正如迦达默尔所说，莱斯（Leith）与梅尔松（Myerson）所反复重述的，关键之点在于问题，而非答案："他（指迦达默尔）相信问题是事情所在；'占支配的看法'威胁着问题。"（雷斯与麦尔逊：《讲话的权利：修辞学考察》，纽约，1989 年，第 150 页）因此，叙述学反对理解与价值论的混淆，反对叙事固有的价值的见解：不论是内在地真实的，从而是好的，还是内在地谬误、虚构与操作的，从而是不适当的都不例外。

关键在于提出富有意义的问题

陈词滥调，不是吗？让我们来看看。莱斯与梅尔松追随迦达默尔，在他们书中的一个章节中致力于围绕各种问题阐释故事。由于这正是我在这本书中所做的，一个简要的对比可能会有些启发。雷斯与麦尔逊的主要问题是"这是谁的声音"？他们通过巴赫金的对话主义与德里达的解构主义使这一问题复杂化。他们从那一复杂性中推导出（作为一连串探问中的一个）寻求声音的阅读概念：谁说？他们称这一策略为"引述—阅读"。

他们所提出的第二个问题是"这是对什么的回答"？他们认为，回答可以是一种向前的推移，或提出反对的置辩，它对此作出回应。这样，就允许出现更多更复杂化的问题。这里的策略是"回应—阅读"。其步骤是很好的：每个问题传递出新的问题。问题在于，两个关键的术语，即声音与回应均属暗示个人的与可感受到的讲述的隐喻。这就隐含着既助长了单个主义与语言中心主义，也助长了牢固受控的思想——甚至提出必然会出现的问题都很难。

针对此书更早的一些版本所引发的许多反应，我常常迫使自己去争辩，为什么我务必需要小题大作在这里将聚焦作为第三个术语提出来。我想的如此之多，以至于我发现难以有新的答案提

出来。但是，可能我结合反对单个主义以及伴随而来的讲述“声音”的控制，以及反对语言中心主义和伴随而来的“讲述声音”的主宰的论述，可以减轻我的某些负担，在这些地方，逻辑的与思想的论辩看来是不能满足的。要问的首先不是话语来自何方，以及谁将它们说出来，而在于向我们提出了什么以让我们相信，或在我们面前能看到恨、爱、赞美，反对的论辩、震撼或敬畏：这就是我追随迦达默尔永恒的问题的方式。

给希望进一步了解的人

除了在每一章结尾所列出的以外，下面列出进一步的书目提要。

结构主义

源自于结构主义的诸种模式由卡勒在一个清晰的概述（1975）中作了批评性的探讨。在后来的书中（1983），结构主义的倾向被他以一种更具批评性的观点进行讨论。

巴特与格雷马斯

对巴特分析模式的许多批评性运用之一是由查特曼所进行的（1969）。迄今还没有对于格雷马斯著作的扼要介绍。科特（Courtes）的尝试（1976）并不十分成功，它对于理解格雷马斯的理论并无补益。实际上，更容易的还是读格雷马斯自己的分析应用，诸如对莫泊桑短篇小说的分析（1976）尽管不太易于理解，但它仍提供了对这一理论的可能性的见识，这一见识比起在这一本文中提到的行动元模式，更易于理解。格雷马斯和科特以词典的形式描述了这一理论。

热奈特

热奈特的著作常为人们讨论，其中一个最好的讨论为里蒙—凯南所做（1976）。她把这一理论置于结构主义的发展中，并且概述了其理论上的连贯性和实际用处。卡勒的英文版前言（1980）对热奈特的全部著作做了一个简短而清晰的介绍。

角色

除行动元模式外，对角色的系统讨论还相当少。最为有用的文章出自阿蒙（1977），也可看他1983年的书。对于亚里士多德传统人物的历史性概念由瓦尔卡特（Walcutt）提供（1966）。像哈维（Harvey，1965）一样，他并未超出福斯特的划分（Forster，1927）。查特曼批评了结构主义人物理论中行动的中心作用，但他并没有提供一种可行的替代理论；里蒙—凯南的著作（1983）描述了特拉维夫学派的人物研究，还有赫鲁肖夫斯基的研究。

描写

撇开许多特别强调描写的象征意义的描写分析，阿蒙的贡献仍是最有系统性的。《耶鲁法国研究》的一个专号提出了饶有趣味的见解（Kittay，1982）。在巴尔的著作中（1982）可以发现对一系列问题的概括。关于本文叙述与非叙述（描写与评论）部分的区分，见热奈特的著作（1969）。

自由间接引语和个人语言的运用

除前面所提到的班菲尔德的著作外，尚可见麦克海尔（1978），他讨论了一些最为重要的见解。多莱泽为自由间接引语是“本文互渗”的形式这一见解作了辩护（1973）。荣恩（Ron）从解构主义的观点出发对它作了讨论（1981）。塔米尔（Tamir）

从语言学观点讨论了个人叙述的几种形式（1978)。

聚焦

佩里的好几部著作（如 1979）以一种独创的方法探讨“视角”问题。多莱泽（1980）把它与虚构本文中信息的种种来源的确证与可靠性问题相联系。在这篇文章中，他还提出了所谓“合理的世界语义学”对于文学理论的有用性问题。

对话

葛洛文斯基（Glowinski）讨论了对话的状态。与佩斯（1971）相比，他的看法缺少理论基础，但是他为本文分析提供了更多的可能性。两篇文章可以颇富成果地结合起来。巴尔（1981）讨论了作为本文插入部分的对话。其他方面请参看戏剧理论。普雷兹—沃里（Platz-Waury）有一个简要的导论；凡·克斯特瑞（Van Kesteren）和施米特（Sehmid）有一系列重要文章（1975)。第二本文集也正在编选之中。西格里（Segre）的文章也极为有益(1980)。

观众与读者

近来，注意力转向了受述者。见普林斯的文章（如 1973)。伊瑟的著作（Iser，如 1978）集中于读者。艾柯（Eco）讨论了读者在本文解码时构造一个虚构世界的活动（1976，1979)。普拉特（Pratt，1977）也讨论了相似的问题。莱斯与梅尔松（1989）提供了对于叙述接受者的修辞研究的例证。

叙述学与文化研究

卡里斯勒（Carlisle）与施瓦兹（Schwartz）提供了一个有代表性的、相对于较大的文化因素背景的运用叙述学的文集。也可见巴尔所编的文集，其中关联性的问题明显地具有突出的地位。

所引用的荷兰小说家附录

J. M. A. **别舍威尔**（J. M. A. Biesheuvel），生于1937年，具有新教背景。他曾交替地学习法律与当海员，现在是职业作家，并上电视，也作一些讲座。在他的部分带有某些自传性的作品中，他依自身的经验，以一个精神病医院病人的身份出现。别舍威尔被视为典型的荷兰后现代作家，紧张的故事讲述常常以一种闲谈的方式进行，从而被主题化。在他为人类行为、人类生存的荒谬辩护中，固持着一种存在主义思想。《光明之路》1977年出版于阿姆斯特丹。本书所引出自于短篇小说《浮士德》，这是对浮士德母题的一个滑稽性模仿，其中充满着由于精神病者药物治疗所引起的强烈的想入非非。

路易斯·库佩勒斯（Louis Couperus，1863—1923），生长在一个殖民地行政官员的多子女家庭里。他的父亲严厉而苛求，孩子们总是使他失望。他的家庭曾在东印度群岛度过几年时间。他的作品数量不少，包括心理小说、象征性童话故事、神话小说、历史小说（常常发生在一个颓废的社会背景中），其他作品还有短篇小说、旅行记、报刊文章等。他的一个经常性主题是命运在人生中的突出地位。命运，按库佩勒斯的理解，是一种人格化的，基本上是一种无法捉摸的力量，并且充满着负罪、寒冷、阴郁、

男性，以平庸形式出现的北方与性感、女性形式出现的南方的对立构成了他的许多小说。

《老人旧事》（*Of Old People, and Things That Pass*, 1906）可以视为自然主义的典型的荷兰变种：遗传的缺陷固着于三代人身上，负罪与激情相连，暴力既出现在东印度群岛，也出现在海牙。“老人们”越来越为他们60年前在东印度群岛所干的对一个老妇人的丈夫的谋杀所困扰，在所有这些年之后，秘密越来越有暴露的危险。

亨利·马利什（Harry Mulisch），生于1937年。在双亲离婚之后，他与德国—奥地利血统的父亲生活在一起。他的母亲是犹太人。第二次世界大战对他产生了很深的影响。马利什的哲学思想在他的全部作品中得到了详尽的体现，在他1980年出版的《世界的构成》中也明显地表露出来。对于他来说，艺术只是理解和了解世界的可能的方式。真实只有当它在艺术中再创造时才变得有意义。语言具有一种魔术般的力量，使作家得以进行创造，并且征服时间。马利什把神秘主义哲学家毕达哥拉斯视为第一个值得模仿的艺术家。短篇小说集《玛苏若军士出了什么事?》出版于1972年，同一标题的短篇小说写于1955年。这篇小说由主人公玛苏若的朋友代表作战部所写的报告组成，在报告中，他的朋友试图解释，或毋宁说理解玛苏若所发生的神秘事件：在新几内亚丛林的探险中，他的缓慢的石化；作品的个人语言情境很适于对故事的理解，在其缜密的象征结构上，它使我们想起康拉德的《黑暗的心》。

杰拉尔德·雷夫（Gerard Reve），生于1923年。他声称自己从父亲、一位共产主义的新闻工作者那儿继承了语言天才，而从母

亲那儿继承了浪漫的情感。在他创作的第一个时期（1946—1956），他写了一些以下层阶级生活为背景的现实主义的象征小说，常常描写青少年。《夜晚》就属于这个时期（1947）的作品。小说的主人公通过数时以及细致地观察其他人，包括他的父母及朋友，来打发无聊的日常生活。真实被作为毫无意义的、相互无关的细节连续表现出来。小说显示了1946年圣诞节期间的十天，但什么也没有发生。以后，作者成为一个富于浪漫—讽刺情调的作家，他后来时期的作品常常采用书信体形式。他对同性恋显示的态度，对天主教传统的攻击，以及反动的政治观点，包括种族主义，使他成为公众长久注意的中心和许多争论的来源。他的反讽使他的态度显得含混不明。他无疑对于荷兰同性恋的解放起了重要作用。

让·渥尔克斯（Jan Wolkers），生于1925年。他是一个正统的基督教家庭的第三个儿子，有一个专横的父亲。尽管他是一位相当成功的雕塑家，但主要是以小说家而知名。他的早期小说是与他的基督教加尔文派的背景作清算，1965年的《回到奥格斯塔特》就是一个例子。在一种负罪与苦行的气氛中，对于性与性虐待狂的毫无保留的描写，使渥尔克斯在青年人中十分走红。他后来的作用逐渐发展出一种对于衰败的偏好。这一时期最为著名的作品《土耳其之乐》享有国际性的声誉。《吻》是穿越印度尼西亚的旅行报告，始终贯穿着对男性的价值与力量的步步追问。对巴鲁布都庙屋顶的描绘表明开始了一种衰微的痕迹，这种衰微正落在我——人物的“超人”——朋友身上。渥尔克斯是极受欢迎的荷兰作家，值得注意的是，他的作品还从未严肃地进行过研究。

参考书目

Alpers, Svetlana, and Michael Baxandall

—1994. *Tielpolo and the Pictorial Intelligence*. New Haven: Yale University Press

Auerbach, Erich

—1953. *Mimesis: Representation of Reality in Western Literature*. Princeton: Princeton University Press

Bachelard, Gaston

—1957. *La poétique de l'espace*. Paris: Presses universitaires de France

Bakhtin, M.M.

—1981. *The Dialogic Imagination*. Edited by Michael Holquist, translated by Caryl Emerson and Michael Holquist. Austin, Texas: University of Texas Press

Bal, Mieke

—1978. 'Mise en abyme et inconicité.' *Littérature* 29, 116-28

—1981. 'Notes on Narrative Embedding.' *Poetics Today* 2:2

—1982. 'On the Meaning of Descriptions.' *Twentieth-Century Literature*, 6:1-2, 100-48

—1986. 'Tell-Tale Theories.' *Poetics Today* 7:3, 555-64

—1988. *Death and Dissymmetry: The Politics of Coherence in the Book of Judges*. Chicago: University of Chicago Press

—1991. *On Story-Telling: Essays in Narratology*. Edited by David Jobling. Sonoma: Polebridge Press

—1991 (1994). *Reading 'Rembrandt': Beyond the Word-Image Opposition*. New York: Cambridge University Press

—1994. *On Meaning-Making: Essays in Semiotics*. Sonoma: Polebridge Press

—1997. *The Mottled Screen: Reading Proust Visually*. Stanford: Stanford University Press

Bal, Mieke, ed.

—1998. *The Practice of Cultural Analysis: Exposing Interdisciplinary Interpretation*. Stanford, CA: Stanford University Press

Banfield, Ann

—1982. *Unspeakable Sentences*. London: RKP

Barthes, Roland

—1977. 'Introduction to the Structural Analysis of Narratives.' *Image-Music-Text*. London: Fontana

Benveniste, Emile

—1971. *Problems in General Linguistics*. Coral Gables: University of Miami Press

Bloom, Harold

—1973. *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*. New York: Oxford University Press

Booth, Wayne C.

—1961. *The Rhetoric of Fiction*. Chicago: University of Chicago Press

Bordwell, David

—1985. *Narration in the Fiction Film*. Madison: University of Wisconsin Press

—1989. *Making Meaning: Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press

Branigan, Edward

—1992. *Narrative Comprehension and Film*. London: Routledge

Bremond, Claude

—1973. *Logique du récit*. Paris: Editions du Seuil

Brooks, Peter

—1984. *Reading for the Plot: Design and Intention in Narrative*. New York: Alfred A. Knopf

Bryson, Norman

—1984. *Tradition and Desire: From David to Delacroix*. New York: Cambridge University Press

Carlisle, Janice, and Daniel R. Schwartz, eds.

—1994. *Narrative and Culture*. Charlottesville and London: University of Virginia Press

Chase, Cynthia

—1986. *Decomposing Figures: Rhetorical Readings in the Romantic Tradition*. Baltimore: Johns Hopkins University Press

Chatman, Seymour

—1969. 'New Ways of Analysing Narrative Structures, with an Example from Joyce's *Dubliners*.' *Language and style* 2, 3-36

—1972. 'On the Formalist-Structuralist Theory of Character.' *Journal of Literary Semantics* 1, 57-79

—1978. *Story and Discourse*. Ithaca: Cornell University Press

—1990. *Coming to Terms: The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*. Ithaca: Cornell University Press

—1992. *Reading Narrative Fiction*. New York: Macmillan

—1995. 'How Loose Can Narrators Get? (And How Vulnerable Can Narratees Be?)' *Narrative* 3, 303-6

Courtés, J.

—1976. *Introduction à la sémiotique narrative et discursive*. Paris: Hachette

Culler, Jonathan

—1975. *Structuralist Poetics: Structuralism, Linguistics and the Study of Literature*. London: RKP

—1981. *The Pursuit of Signs: Semiotics, Literature, Deconstruction*. Ithaca: Cornell University Press

—1983. *On Deconstruction*. Ithaca: Cornell University Press

Dallenbach, Lucien

—1977. *Le récit spéculaire: Essai sur la mise en abyme*. Paris: Seuil; translated as *The Mirror in the Text* by Jeremy Whiteley with Emma Hughes. Chicago: University of Chicago Press 1989

De Lauretis, Teresa

—1983. *Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema*. London: Macmillan

—1987. *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film, and Fiction*. Bloomington: Indiana University Press

Dionne, Claude, Silvestra Mariniello, and Walter Moser, eds.

—1996. *Recyclages: Economies de l'appropriation culturelle*. Montréal: Les Editions Balzac

Doležel, Lubomir

—1973. *Narrative Modes in Czech Literature*. Toronto: University of Toronto Press

—1980. 'Truth and Authenticity in Narrative.' *Poetics Today* 1: 3, 7-25

Eco, Umberto

—1976. *A Theory of Semiotics*. Bloomington: Indiana University Press

—1979. *The Role of the Reader*. Bloomington: Indiana University Press

Elsbee, Langdon

—1982. *The Rituals of Life: Patterns in Narratives*. Port Washington/London: National University Publications

Fludernik, Monika

—1996. *Towards a 'Natural' Narratology*. New York: Routledge

Forster, E.M.

—1974. *Aspects of the Novel*. Harmondsworth: Penguin (1927)

Friedman, Norman

—1955. 'Point of View in Fiction: The Development of Critical Concept.' PMLA 70, 1160-84

Geertz, Clifford

—1973. 'From the Native's Point of View.' *The Interpretation of Cultures*. New York: Basic Books

Genette, Gérard

—1969. 'Frontières du récit.' *Figures II*. Paris: Editions du Seuil

—1972. *Figures III*. Paris: Seuil

—1980. *Narrative Discourse*. Translated by Jane Lewin, with a preface by Jonathan Culler. Ithaca: Cornell University Press

Clowinski, M.

—1974. 'Der Dialog in Roman.' *Poetica* 8:1, 1-16

Greimas, A.J.

—1966. *Sémantique structurale*. Paris: Larousse

—1973. 'Les actants, les acteurs et les figures.' Cl. Chabrol et al., *Sémiotique narrative et textuelle*. Paris: Larousse

—1976. *Maupassant: La sémiotique du texts: exercices pratiques*. Paris: Editions du Seuil

Greimas, A.J., and J. Courtés

—1979. *Sémiotique: Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. Paris: Hachette

Hamon, Philippe

—1972. 'Qu'est-ce qu' une description?' *Poétique*

—1977. 'Pour un status sémiologique du personnage.' R. Barthes et al., *Poétique du récit*. Paris: Seuil

—1981. *Introduction à l'analyse du descriptif*. Paris: Hachette

—1983. *Le personnel du roman*. Geneva: Droz

Hartman, Geoffrey H.

—1996. *The Longest Shadow: In the Aftermath of the Holocaust*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press

Harvey, Richard Brown

—1965. 'Narrative, Literary Theory, and the Self in Contemporary Society.' *Poetics Today* 6:4, 573-90

Hendricks, William O.

—1973. 'Methodology of Narrative Structural Analysis.' *Semiotica* 7, 163-84

Hirschkop, Ken, and David Shepherd, eds.

—1989. *Bakhtin and Cultural Theory*. Manchester and New York:

Manchester University Press

Hrushovski, Benjamin

—1976. 'Poetics, Criticism, Science: Remarks on the Fields and Responsibilities of the Study of Literature.' *PTL* 1, iii-xxxv

Iser, Wolfgang

—1978. *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response*. Baltimore: Johns Hopkins University Press

Jakobson, Roman

—1960. 'Closing Statement: Linguistics and Poetics.' Th. A. Sebeok, ed., *Style in Language*. Cambridge: MIT Press

Jefferson, Ann

—1983. 'Mise en abyme and the Prophetic in Narrative.' *Style* 17:2, 196-208

Johnson, Barbara

—1987. *A World of Difference*. Baltimore: Johns Hopkins University Press

Kakandas, Irene

—1993. 'Are You in the Text?: The "Literary Performative" in Postmodernist Fiction,' *Text and Performance Quarterly* 13: 139-53

—1996. 'Narrative Apostrophe: Reading, Rhetoric, Resistance in Michael Butor's *La Modification* and Julio Cortázar's "Graffiti."' *Style* 28:3, 329-49

Kittay, Jeffrey S., ed.

—1982. *Towards a Theory of Description*. New Haven (special issue of *Yale French Studies*)

Lämmert, Eberhard

—1955. *Bauformen des Erzählens*. Stuttgart: J. B. Metzlersche Verlag

Lanser, Susan Sniaber

—1981. *The Narrative Act: Point of View in Prose Fiction*. Princetion: Princetion University Press

Lefebvre, Henri

—1991. *The Production of Space*. Translated by Donald Nicholson-Smith. Oxford/Cambridge, Mass.: Basil Blackwell

Leith, Dick, and George Myerson

—1989. *The Power of Address: Explorations in Rhetoric*. London and New York: Routledge

Link, Hannelore

—1976. *Rezeptionsforschung: Eine Einführung in Methoden und Probleme*. Stuttgart: Fink

Lodge, David

—1977. 'Types of Description.' *The Modes of Modern Writing*. London: Edward Arnold

Lotman, Jurij M.

—1977. *The Structure of the Artistic Text*. Ann Arbor: Michigan Slavic Contributions no.7

Lubbock, Percy

—1957. *The Craft of Fiction*. New York: Viking Press

McHale, Brian

—1978. 'Free Indirect Discourse: A Survey of Recent Accounts.' *PTL* 3, 249-87

Mitchell, W.J.T.

—1995. *Iconology: Image, Text, Ideology*. Chicago: University of Chicago Press

Moser, Walter

—1981. 'Translating Discourse: Inter-Discursive Mobility in the Early Romantic Enclyclopedia.' *Eighteenth Century: Theory and Interpretation* 22:1, 3-20

Müller, Günther

—1968. *Morphologische Poetik: Gesammelte Aufsäze*. Tübingen: Niemeyer

Musser, Charles

—1984. 'The Travel Genre in 1903-04: Moving Towards Fictional Narrative.' *Iris* 2:1, 47-59

Pavel, Thomas

—1976. *La syntaxe narrative des tragédies de Corneille*. Paris: Klincksieck; Ottawa: Editions de l'université d'Ottawa

Pelc, Jerzy

—1971. 'On the Concept of Narration.' *Semiotica* 2:3, 1-19

Perry, Menakhem

—1979. 'Literary Dynamics: How the Order of a Text Creates Its Meanings.' *Poetics Today* 1:1, 35-64 and 311-61

Platz-Waury, Elke

—1978. *Drama und Theater. Eine Einführung*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag

Pratt, Mary Louise

—1977. *Towards a Speech Act Theory of Literary Discourse*. Bloomington: Indiana University Press

Prendergast, Christopher

—1986. *The Order of Mimesis: Balzac, Stendhal, Nerval, Flaubert*. Cambridge: Cambridge University Press

Prince, Gerald

—1973. *A Grammar of Stories*. The Hague: Mouton

—1983. *Narratology. The Form and Function of Narrative*. The Hague: Mouton

Propp, Vladimir

—1968. *Morphology of the Folktale*. Austin: University of Texas Press

Rimmon [-Kenan], Shlomith

—1976. 'A Comprehensive Theory of Narrative: Genette's *Figures III* and the Structuralist Study of Fiction.' *PTL* 1, 33-62

—1983. *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*. London: Methuen

—1996. *A Glance Beyond Doubt*. Columbus: Ohio State University Press

Ron, Moshe

—1981. 'Free Indirect Discourse, Mimetic Language Games and the Subject of Fiction.' *Poetics Today* 2:2, 17-39

Schmid, Wolf

—1973. *Der Textaufbau in den Erzählungen Dostoievskijs*. Munich: Wilhem Fink Verlag

Segre, Cesare

—1990. 'Semiotica y teatro.' *Revista de Filologia Hispánica* 6: 2, 327-36

Silverman, Kaja

—1983. *The Subject of Semiotics*. New York: Oxford University Press

—1992. *Male Subjectivity at the Margin*. New York: Routledge

—1996. *The Threshold of the Visible World*. New York: Routledge

Smith, Barbara Herrnstein

—1980. 'Narrative Versions, Narrative Theories.' *Critical*

Inquiry 7, 213-36

Souriau, Etienne

—1956. *Les 200.000 situations dramatiques*. Paris: Larousse

spivak, Gayatri Chakravorty

—1987. *In Other Worlds: Essays in Cultural Politics*. New York: Methuen

—1993. 'Echo.' *New Literary History* 24, 17-43

—1993. *Outside in the Teaching Machine*. New York: Routledge

Stanzel, Franz

—1971. *Narrative situations in the Novel*. Bloomington: Indiana University Press

Suleiman, Susan R., and Inge Crosman, eds.

—1980. *The Reader in the Text*. Princeton: Princeton University Press

Tamir, Nomi

—1978. 'Personal Narrative and Its Linguistic Foundation.' *PTL* 1:3, 403-30

Todorov, Tzvetan

—1970. *Introduction la littérature fantastique*. Paris: Editions du Seuil

—1984. *Bakhtin: The Dialogic Principle*. Translated by Wlad Godzich. Minneapolis: University of Minnesota Press

Uspenskij, Boris A.

—1973. *A Poetics of Comparison*. Berkeley: University of California Press

Van Alphen, Ernst

—1988. 'Literal Metaphors: On Reading Postmodernism.' *Style*

21:2, 208-18

—1989. 'The Heterotopian Space of the Discussions on Postmodernism.' *Poetics Today* 10:4, 819-38

—1997. *Caught by History: Holocaust Effects in Contemporary Art, literature, and Theory*. Stanford: Stanford University Press

Van Kesteren, Aloysius, and Herta Schmid

—1975. *Moderne Dramentheorie*. Kronberg/Ts.

Verhoeff, Nanna

—1996. 'Early Westerns: How to Trace a Family.' Utrecht: University of Utrecht, Institute for Theater, Film and Television Studies (MA thesis)

Walcutt, Charles C.

—1966. *Man's Changing Mask: Modes and Methods of Characterization in Fiction*. Minneapolis: University of Minnesota Press

White, Hayden

—1973. *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*. Baltimore: Johns Hopkins University Press

—1978. 'The Forms of Wildness: Archeology of an Idea.' *Tropics of Discourse*. Baltimore: Johns Hopkins University Press

部分术语译名对照表

accumulation	累积
achrony	含混
actant	行动元
actantial model	行动元模式
actantial subject	行动元主体
action	行动
actor	行动者
address	讲述
addressee	受述者
aesthetic	美学
agent	代言人
ambiguity, ambiguous	歧义，含混的
anachrony	错时
announcement	预告
anticipation	预述
anticipation-within-retroversion	追述内的预述
apostrophe	呼语
application	应用
arbitrariness	任意性

argumentation	论证
argumentative	议论的
art history	艺术史
artifact	人工成品，人工产品
aspect	特定方面
attribution	赋予
attributive sign	关联符号
authentication	证实
author	作者
"death of the author"	"作者之死"
author-function	作者—功能
authority	权威性
autobiography, autobiographical	自传，自传的
autohistory	自我历史
baroque	巴罗克
biblical	圣经的
cautionary tale	训诫故事
censorship, censor	检查制度，检查
character	人物
character-bound narrator	与人物相连的叙述者
character-effect	人物效果
characteristics, traits, features	特征
characterization	特征化
character qualification	人物禀赋
chronology	时间顺序
chronology homonymy	时间顺序的同形异义
classification	分类

competence	能力
communication	交流
comparison	比较
connotation	蕴涵
constructivism	构成主义
content	内容
context	语境
contiguity	邻近性
corpus	资料体
crisis (vs development)	转折（相对于展开）
cultural analysis	文化分析
cultural studies	文化研究
deconstruction	解构
deixis	指示词
description, descriptive	描写
detective fiction, novel	侦探小说
determination	确定
deviation	偏离
dialogue	对话
direct discourse	直接话语
direction (of anachrony)	方向（错时的）
distance	距离
development (vs crisis)	展开（相对于转折）
durative anachrony	持续错时
elementary series	基本序列
element	成分
ellipsis	省略

event	事件
external iteration	外部概括
external retroversion	外在式追述
fabula	素材
flashback (see retroversion)	倒述（见追述）
focalization	聚焦
focalized object	聚焦对象
focalizor	聚焦者
frame (spatial)	结构，框架（空间的）
frame reference	参照系
free indirect discourse	自由间接引语
frequency	频率
gender	性别
grammar, grammatical	语法，语法的
helper	帮助者
hero, heroine	主人公
heteroglossia	多声部性
hinge	结合部
hint	暗示
homology	同质性
hypothesis	假定
icon, iconic sign	圣像，圣像符号
iconography	肖像画法
identification	认同，同一
ideology	思想，思想意识
imagination	想象
implied author	隐含作者

indirect discourse	间接引语
interdiscursivity	杂语性
internal retroversion	内在式追述
internal anticipation	内在式预述
internal monologue	内心独白
intertextuality	互文性
irony, ironic	反讽，反讽的
isochrony	等时
iteration, iterativity	重复，重复性
iterative anticipation	重复性预述
legendary character	传奇人物
level of focalization	聚焦层次
level of narration	叙述层次
linearity, linear	线性，线性的
location (place)	场所（地点）
logic	逻辑
logic of events	事件逻辑
lyric	抒情的
manipulation	操纵
meaning	意义
medium, media	媒介，手段
memory, memories	记忆，回忆
metaphor, metaphorical	隐喻，隐喻的
metonymy	换喻
mirror-text	镜子—本文
mise en abyme	落入深渊，转移隐喻法
mixed anticipation	混合式预述

mixed retroversion	混合式追述
modality, modal	样式
mode	模式
modernism, modernist	现代主义，现代主义者
monologue	独白
motivation	发生条件
narcissism	自恋
narratee	受述者
narrative	叙述
narrative cycle	叙述圈
narrative grammar	叙述语法
narrative situation	叙述状况
narrative system	叙述系统
narrative text	叙述本文
narrativity	叙述性
narratology	叙述学
narrator	叙事人，叙述者
naturalism	自然主义
naturalization	自然化
nomenclature	命名
non-narrative comments	非叙述评论
non-perceptible (np)	不可感受的
object (vs process)	对象（相对于过程）
object (vs subject)	客体（相对于主体）
objective anachrony	客观性错时
objectivity, objective	客观性，客观的
Oedipus complex	俄狄浦斯情结

ontology	本体论
opponent	对抗者
order，ordering	顺序，编排
otherness，other	他者性，他者
paralipsis	侧面省略
pause	停顿
perceptible（p）	可感受的
perception	感受
periodization	周期性
personal language	个人语言
perspective	透视，视角
philosophy of language	语言哲学
place（location）	地点（场所）
poetics，poetic	诗学，诗学的
point of view	视点
postmodern，postmodernist	后现代，后现代主义者
poststructuralism，poststructuralist	后结构主义，后结构主义者
power	施动者
power（sender）	发送者
predicate	谓词
predictability	可预见性
pre-text	前一本文
probability	可能性
process（vs objec）	过程（相对于对象）
pseudo-ellipsis	假省略
pseudo-iteration	假重复
pseudo-scene	假场景

punctual anachrony	点状错时
qualification	禀赋、限定
quotation，quoting	引用，引述
reader，reading	读者，阅读
realism，realist	现实主义，现实主义者
realist novel	现实主义小说
receiver	接受者
reception	接受
referential characters	参照人物
repetition	重复
retroversion	追述
rhythm	节奏
Russian formalists	俄国形式主义者
scene	场景
seeing	看
self-reference	自我指涉
self-reflection	自我反映
semantic axis	语义轴
semantics，semantic	语义学，语义的
semiotics	符号学
sender：see power	发送者
sequential ordering	次序安排
show，showing	显示
sign	符号
sign system	符号系统
similarity	相似
slow-down	减缓

space	空间
span	跨度
speaker, speaking agent, speaking subject	讲述者，讲述代言人，讲述主体
speech	讲述行为
speed	速度
story	故事
story-teller, story-telling	故事讲述人，故事讲述
stream of consciousness	意识流
structuralism, structuralist	结构主义，结构主义者
structure	结构
subject	主体
subjective anachrony	主观性错时
summary	概略
suspense	悬念
suzjet	素材的组合
synonymous characters	同义人物
tempo	速度
text	本文
textual description, text description	本文描述
text interference	本文互渗
thematized space	主题化空间
theme	主题
theory	理论
third person	第三人称
time	时间
time of the story (ts)	故事时间

topos	场地
tragedy	悲剧
truth value	真实价值
value	价值
value judgment	价值判断
vision in language	语言视象
visuality, visual	视觉性，视觉的
visual narratology	视觉叙述学
witness, witnessing	目击者，目击
women' s culture	女性文化
world-view	世界观
writer	作者
writing	写作